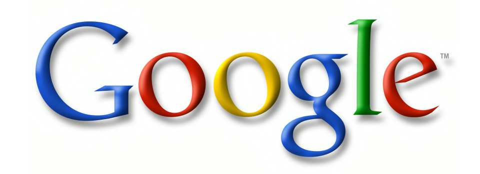
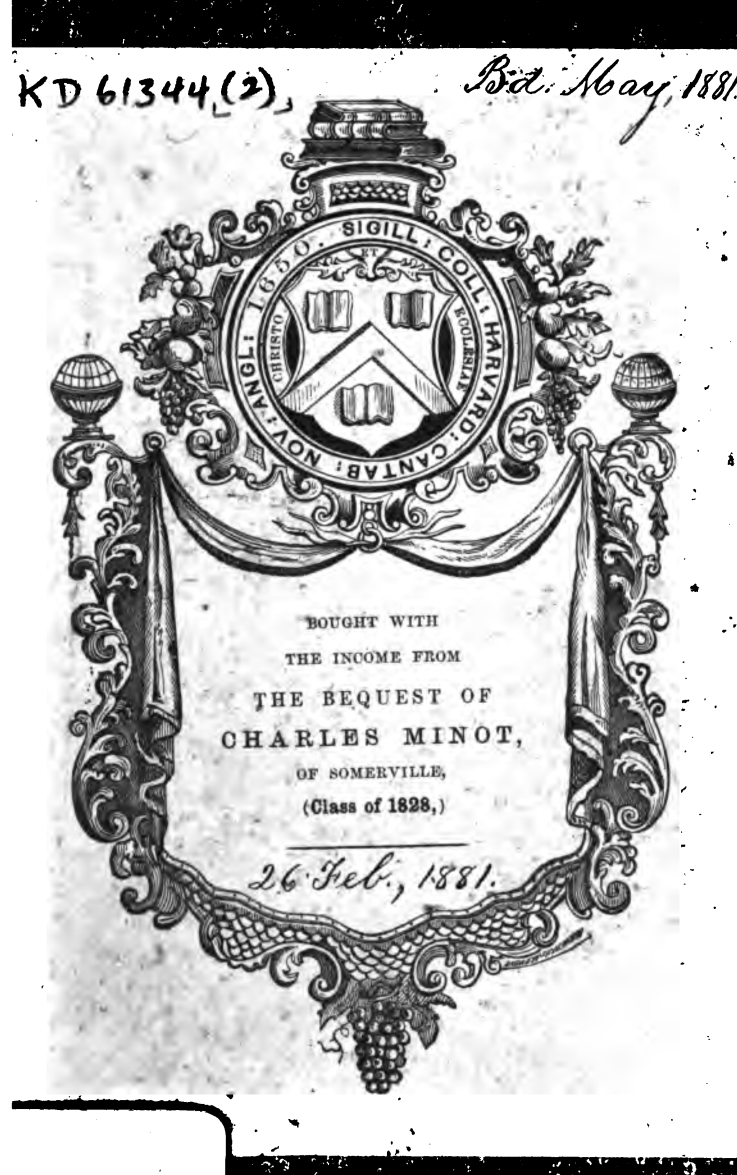
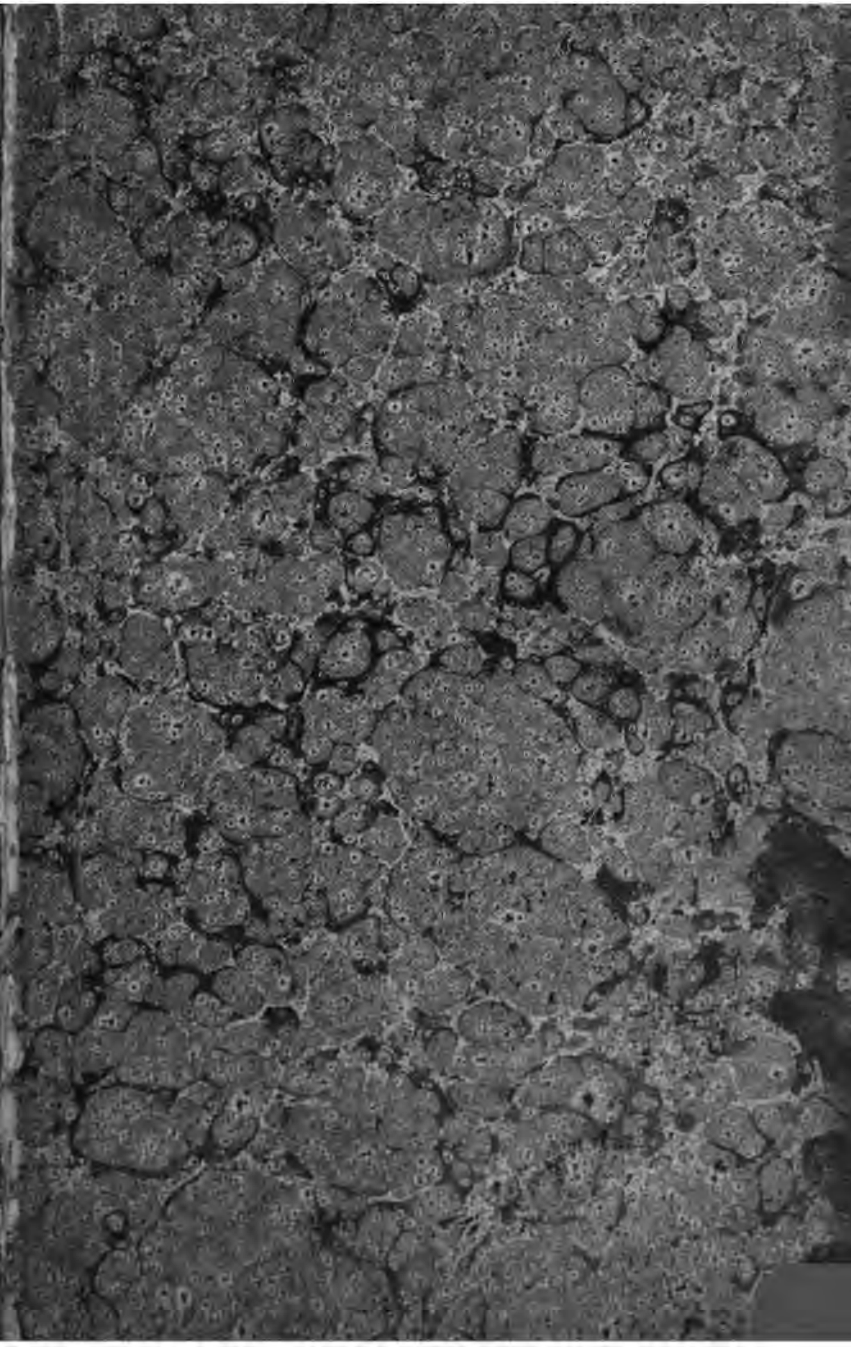



NEDL TRANSFER
HN 2242 7


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO
ET
ECCLESIAE



HISTOIRE

DES

LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

CONSIDÉRÉES DANS LEURS RAPPORTS
AVEC LE DÉVELOPPEMENT DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

PAR

J. DEMOGEOT
Docteur ès lettres, Agrégé de la Faculté des lettres de Paris
Ancien professeur de rhétorique au lycée Saint-Louis

LITTÉRATURES SEPTENTRIONALES

ANGLETERRE — ALLEMAGNE

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1880

HISTOIRE UNIVERSELLE

PUBLIÉE

par une société de professeurs et de savants

SOUS LA DIRECTION

DE M. V. DURUY

HISTOIRE DES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

L'Histoire des littératures étrangères comprend deux parties, qui se vendent séparément :

Littératures méridionales : Italie — Espagne.

Littératures septentrionales : Angleterre — Allemagne.

25024. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE
DES
LITTÉRATURES
ÉTRANGÈRES

CONSIDÉRÉES DANS LEURS RAPPORTS
AVEC LE DÉVELOPPEMENT DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

PAR

J. DEMOGEOT

Docteur ès lettres, Agrégé de la Faculté des lettres de Paris
Ancien professeur de rhétorique au lycée Saint-Louis

LITTÉRATURES SEPTENTRIONALES

ANGLETERRE — ALLEMAGNE

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1880

A MA PUPILLE

MADEMOISELLE JEANNE MACHIZOT

Ma fille chérie,

Votre éducation a été pendant plusieurs années l'objet de mes soins, comme votre bonheur est le but de mes vœux. Ce livre vous appartient : sans vous, je n'aurais pas eu la force de le terminer. Recevez-le comme un souvenir de l'amitié qui m'unissait à votre père et à votre mère, et comme un témoignage de la tendresse paternelle qu'ils m'ont léguée pour vous.

14 avril 1880 [1].

J. D.

1. On me pardonnera d'ajouter, avec la joie d'un tuteur qui vient d'accomplir heureusement sa tâche, que le lendemain de cette date j'aurais dû dédier ce livre

A MADAME JULES ROSOT

PRÉFACE

« Dans nos recherches de littératures
« étrangères, nous ne devons nous atta-
« cher qu'aux noms célèbres et aux esprits
« originaux dont l'influence s'est exercée
« sur l'Europe et sur la France. »

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au moyen âge*, XIII[e] leçon.

Nous avons déjà, dans notre *Histoire de la littérature française*, esquissé le plan du livre que nous offrons aujourd'hui au public. Nous y considérions la France comme le cœur de l'Europe, comme le centre d'où partent ou auquel aboutissent tous les mouvements de ce grand corps. « Au moyen âge, disions-nous, c'est la France qui donne l'impulsion et jette au dehors ses fécondes pensées : les nations voisines les recueillent avec empressement et quelques-unes en font leurs chefs-d'œuvre. Bientôt après, commence un reflux non moins remarquable : la France absorbe et transforme au seizième siècle l'Italie, au dix-septième l'Espagne, l'Angleterre au dix-huitième, et de nos jours l'Allemagne. Il semble que, pour devenir européenne, toute pensée locale doit d'abord passer par la bouche de la France. »

Le programme que nous tracions alors, nous allons tâcher de le réaliser. Nous essaierons d'exposer la littérature des peuples voisins dans ses rapports d'influence réciproque avec notre littérature. L'Europe ne nous apparaît pas comme une agglomération fortuite, ses œuvres comme des produits isolés et indépendants : une vie commune d'intelligence circule comme le sang dans ce grand corps, et trouve dans les poètes, dans les orateurs, dans les écrivains de tous genres sa plus complète expression; S'il en est ainsi, il est possible d'écrire une histoire générale du mouvement littéraire chez les nations modernes. Cette réunion des plus célèbres littératures vivantes, cet ensemble, qui paraît d'abord multiplier à l'excès les détails, les abrège au contraire et les simplifie. Mille faits, qui semblent importants dans l'histoire particulière d'une seule littérature, perdent leur valeur dès qu'on les considère d'un point de vue plus général. Chaque nation, comme chaque époque, a des livres et des noms propres qui n'intéressent qu'elle seule. Peu nombreux sont toujours les ouvrages significatifs qui ajoutent au domaine de la raison générale et viennent grossir le patrimoine commun de l'humanité.

Le plan de notre livre nous était donné par la chronologie. Nous abordons chaque nation dans l'ordre même où s'est exercée son influence sur notre littérature, c'est-à-dire sur la civilisation commune. L'ordre logique, l'ordre du développement des idées se confond en effet presque toujours avec l'ordre chronologique des événements; chaque nation, ayant son rôle, a aussi son tour de parole.

Comme il était naturel, ce sont les pays de langue romane qui commencent. D'abord l'Italie de la Renaissance, qui agit plus sur nous par l'art que par la pensée. Vient ensuite l'Espagne qui, au dix-septième siècle, exerce sur toute l'Europe une double hégémonie, politique et littéraire, l'Espagne de Charles Quint et de Philippe II, celle de Calderon, de Cervantes et de Corneille. Paraît ensuite l'Angleterre, celle d'Élisabeth et de Shakspeare, sans doute, car c'est avec eux que l'Angleterre est elle-même, mais aussi celle de la reine Anne et de Pope, celle de Bolingbroke et de Voltaire, celle de Chatam, de Sheridan et de Montesquieu. Enfin la dernière, mais non la moindre, se présente devant nous la pensive et puissante Allemagne, féconde en idées, comme autrefois en hommes (*officina generis humani*), l'Allemagne de Herder et de Gœthe, la rénovatrice de la pensée moderne, la mère des doctrines et des erreurs de notre époque.

Dans ce concert de la pensée européenne, la France a rempli deux fois le premier rôle; au moyen âge d'abord, ensuite au dix-septième et au dix-huitième siècle. En d'autres temps elle a entendu, répété et agrandi en les reproduisant toutes les voix qui dominaient le bruit. L'*Histoire de la littérature française* était donc déjà jusqu'à un certain point l'histoire de la littérature européenne. Celle que nous écrivons aujourd'hui aspire à en être le complément.

Nous ne nous dissimulons ni la difficulté de la tâche ni notre impuissance à la remplir. Cinquante années de notre longue vie consacrées à l'étude des langues et des litté-

ratures étrangères ne suffisent pas encore, nous ne le sentons que trop, pour acquérir les connaissances innombrables que semble exiger une pareille entreprise; mais la pesanteur du fardeau, qui est pour nous un juste sujet de crainte, sera aussi, nous l'espérons, pour le public bienveillant un juste motif d'indulgence.

D'ailleurs nous sommes loin de prétendre à juger toujours et partout seulement par nos yeux. Dans chaque nation, sur chaque livre, nous avons consulté l'opinion des meilleurs critiques, recueilli leurs documents, comparé leurs témoignages, réformé à l'aide de leurs jugements notre impression personnelle. Il importe peu au lecteur qu'une idée nous appartienne originellement, pourvu qu'elle soit vraie. En cela nous avons suivi la méthode de Dante : le breuvage qui remplit notre coupe a été puisé à plusieurs sources; mais nous espérons qu'il sera pur et agréable. « Non solum aquam nostri ingenii ad tantum poculum haurientes, sed accipiendo, vel compilando ab aliis, potiora miscentes, ut exinde potionare possimus dulcissimum hydromelum. » (Dante, *De vulgari eloquio.*)

Qu'on me permette de témoigner ici ma reconnaissance au directeur de cette collection d'histoires, à mon cher et bon Duruy. Cette fois encore, malgré ses travaux personnels, au milieu des occupations de toute espèce que lui impose la nouvelle et magnifique édition de son *Histoire des Romains*, il a bien voulu prendre au sérieux ses fonctions de tuteur littéraire :

> Ses yeux sur mes dangers incessamment ouverts,
> M'ont sauvé jusqu'ici de mille écueils couverts.

Sans restreindre en aucune façon ma liberté d'écrivain, ma liberté de dissentiment, il l'a éclairée de son savoir et de ses conseils. Le ministère de l'Instruction publique, où il a laissé d'ineffaçables traces, nous l'a rendu, à l'Histoire et à moi, tel et meilleur encore qu'autrefois : à elle avec toute sa verve et son talent, mûri par l'expérience des hommes et des affaires, à moi avec toute son amitié.

Je dois aussi des remerciements publics à mon vieil ami, le savant magistrat et bibliophile Hyacinthe Vinson. Depuis longtemps déjà il avait suivi tous mes pas dans toutes mes publications; aujourd'hui j'ai pu l'entraîner, non seulement en Italie et en Espagne, où le traducteur de Dante et d'Ercilla était chez lui, mais encore en Angleterre et en Allemagne, sans le dépayser ni épuiser son savoir ou son dévouement [1].

1. Parmi les services que M. H. Vinson m'a rendus dans l'impression de ces deux volumes, je signalerai la confection de Tables, rédigées par lui avec un soin et une netteté remarquables.

HISTOIRE
DES LITTÉRATURES
ÉTRANGÈRES

LITTÉRATURES SEPTENTRIONALES

L'ANGLETERRE

CHAPITRE PREMIER

LA LITTÉRATURE ANGLAISE DU MOYEN AGE

Les trouvères anglo-normands. — Chaucer; ses premiers poèmes; ses *Contes de Cantorbéry.*

La littérature française avait atteint sous Louis XIV cette beauté qui résulte de l'harmonie parfaite d'éléments divers absorbés par une seule pensée. Elle avait su réunir le spiritualisme chrétien du moyen âge et l'élégance païenne de l'antiquité classique; elle s'était assimilé l'Italie et l'Espagne, deux contrées catholiques, deux filles de l'ancienne Rome. Ces principes hétérogènes s'étaient heureusement coordonnés dans le vaste bon sens ouvert à toute idée juste, dans la spirituelle et intelligente légèreté qui fit toujours le fond de l'esprit français. Mais la tâche littéraire de la France n'était point terminée. Le nord de l'Europe était un nouveau monde qu'il lui fallait connaître, apprécier, assimiler aussi. Le vieil esprit saxon, si rebelle au joug

brillant de l'esprit latin, devait entrer à son tour dans la communion moderne. Ce que l'ancienne Rome avait fait par les armes et la papauté par la foi, la France devait l'accomplir une troisième fois par l'autorité libre de la raison. Elle commença par l'Angleterre, cette Germanie si longtemps française. L'étudier, la comprendre, la traduire dans le langage universel fut l'œuvre du dix-huitième siècle. « La France, dit Macaulay, a servi d'interprète entre l'Angleterre et le genre humain[1]. » Voyons quel était le caractère de cet élément nouveau.

Pendant tout le moyen âge et même dans la première moitié du seizième siècle, l'Angleterre n'est pas complètement elle-même : elle fait partie du vaste système catholique. A la surface au moins, et à voir sa littérature, son clergé, ses princes, tout en elle est français, tout est romain : l'esprit septentrional se cache dans les profondeurs de la société, toujours vivant et indestructible, mais refoulé par la conquête normande et plus encore par la conquête sacerdotale. Jusqu'à Édouard III (1327) les grands parlent français, les clercs écrivent en latin. La langue du peuple elle-même s'est fortement imprégnée de mots normands et a perdu les inflexions caractéristiques de ses noms et de ses verbes ; le saxon est devenu de l'anglais (de 1165 à 1216). Les poètes, qui chantent presque tous pour les grands, ne composent qu'en français et sont en général les plus remarquables de nos trouvères : quelques ménestrels anglais les imitent, les traduisent, sans parvenir à égaler leur talent ou leur réputation. Les vieilles ballades indigènes survivent obscurément à l'époque de la conquête et vont bientôt se perdre dans des refontes normandes. Parmi les anciennes poésies anglaises qui

1. « France has been the interpreter between England and mankind. » Article sur les lettres d'Horace Walpole.

nous restent on en citerait difficilement une seule antérieure à Chaucer, qui ne soit empruntée à une source française[1]. Si après Philippe V « il n'y eut plus de Pyrénées, » avant Édouard III le détroit de la Manche n'existait pas encore.

Chaucer [2], que les Anglais considèrent comme le père de leur poésie, n'est encore qu'un des échos de la poésie universelle du moyen âge : c'est le frère puîné de nos trouvères. C'est un poète français et italien qui écrit en anglais. Pour bien comprendre son œuvre et le double élément qui la compose, il faut remettre le poète dans les circonstances où il vivait, au milieu de cette cour, si brillante et si française encore, de Windsor. Les Plantagenets sont des Angevins entés sur des Normands. Ils possèdent par droit féodal toute la moitié occidentale de la France. Édouard III est un petit-fils de Philippe le Bel, et dans ses désastreuses invasions sur le continent, il vien- réclamer l'héritage de sa mère. La fatale guerre de Cent ans est une lutte dynastique, une guerre civile : les barons et chevaliers des deux rois rivaux se signalent à l'envi dans de belles passes-d'armes, que raconte si bien Froissart. Il est vrai que ce ne sont pas ses chevaliers, qui gagnent à Édouard les batailles de Crécy et de Poitiers, mais bien cette brave ribaudaille à pied et sans armure, cette *yeomanry* solide et bien nourrie, ces fils de Robin Hood, ces archers saxons, si soigneux de leurs arcs et de leurs personnes ; ce sont eux qui ajustent et tuent de loin à coups de flèches nos étourdis gens d'armes, lesquels, dans leurs tournois et carrousels, n'ont pas appris une si déloyale escrime. Édouard a conscience de cette force nouvelle de ses armées, il apprécie fort ce populaire saxon et la langue

1. Campbell, *Essay on english poetry*.
2. Geoffroy Chaucer, né probablement à Londres en 1328, y mourut en 1400.

qu'il parle. Il ordonne que tous les procès seront plaidés et jugés en anglais (statut de 1360 : 36 E. III, c. 15), mais les seigneurs de la cour, mais les nobles dames qui y font la loi n'ont guère de procès à plaider que devant la *Cour d'amour*[1]. Toutes entendent et aiment notre langue : quelques-unes, il est vrai, dans les rangs secondaires, la prononcent déjà d'une façon quelque peu étrange : « elles parlent le français de Stratford ; car celui de Paris leur est inconnu[2] ». Quant à la reine Philippa, elle a pour clerc notre Froissart, qui, en cette qualité, « la dessert de beaux ditiés et traités amoureux ».

Geoffroy Chaucer, Français de nom et d'origine, descendant d'un des compagnons de Guillaume le Conquérant, fut introduit dans cette brillante et royale société sous la protection du duc et de la duchesse de Lancastre. Il était jeune, lettré, élève d'Oxford et peut-être aussi de Cambridge ; mais il avait surtout étudié nos poètes et ceux de l'Italie. Il savait par cœur Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Machault, Eustache Deschamps. A dix-huit ans, il avait composé sa *Cour d'amour*, excellent titre à la cour de Windsor. Aussi fut-il accueilli avec faveur. Il suivit Édouard dans une de ses invasions, devint valet du roi (*dilectus valettus noster*), mari d'une femme de la reine, comblé de pensions, de places, de missions honorables, et conserva sous Richard II les avantages dont l'avait comblé son prédécesseur.

Quelle poésie Chaucer pouvait-il composer pour ses nobles hôtes et protecteurs? Sans aucun doute celle qui seule était en possession de leur plaire, la poésie de la décadence du moyen âge, les jolis jeux d'esprit de *Bel*

1. Chaucer's *Court of love*.

2. And frenche she spake ful fayre and fetisly,
After the scole of Stratford atte bowe,
For frenche of Paris was to hire unknowe.
(*Canterbury tales*, *Prologue*.)

accueil et *Doux regard*, les songes galants, les ingénieuses allégories du *Vergier de déduit* ou du *Paradis d'Amour*, la poésie dont Froissart les amuse, celle que leur répétera un peu plus tard leur aimable prisonnier, le prince Charles d'Orléans. Chaucer commence, comme pour exercer sa plume, par leur traduire en vers anglais notre *Roman de la rose*; il translate également, mais avec indépendance, un poème de Boccace, le *Filostrato*, qui contient les amours de *Troïlus et Cresséide*. Plus tard il empruntera au même Boccace le sujet de sa *Théséide*, dont il fera le conte chevaleresque d'*Arcite et Palémon*. Chaucer ne se contente pas de traduire, il invente à son tour; mais toujours dans le même goût et d'après la même mode. Il écrit le *Parlement des oiseaux*, un songe et une allégorie courtisanesques; le *Songe de Chaucer*, encore un rêve et un épithalame allégorique, avec un bizarre ressouvenir du *Songe de Scipion*; le *Palais de la Renommée*, inspiré par Ovide, un troisième songe, et qui ne sera pas le dernier. Chaucer, comme tous ses confrères du quatorzième siècle, était un grand songeur; il allait volontiers chercher l'idéal dans le pays mystérieux des rêves. Le *Livre de la duchesse*, faible élégie sur la mort de sa bienfaitrice, Blanche de Lancastre, rentre dans le même cadre, ainsi que le gracieux poème de *La fleur et la feuille*, la plus charmante composition de Chaucer dans sa première manière, dans sa poésie de cour.

Cette poésie avait tous les défauts que nous lui avons reprochés dans notre étude sur la France[1] : c'était un jeu d'imagination, auquel le cœur et la pensée sérieuse demeuraient complètement étrangers. Un poème était, dans l'opinion du temps, un amusement délicat, une combinaison enfantine d'images et de paroles, une broderie de l'esprit, sans plus de conséquence que la broderie légère

1. *Histoire de la littérature française*, XVII[e] édition, page 159.

que les dames laissaient couler de leurs doigts. La pensée grave, sérieuse, les sentiments vrais et profonds, l'homme intérieur et ses nobles aspirations restaient enfermés dans l'église et dans la langue latine. Le poète était encore un trouvère, et le trouvère était bien voisin du jongleur.

Deux choses toutefois distinguaient déjà les premiers poèmes de Chaucer : d'abord un sentiment vif et personnel du monde réel. Tous nos trouvères avaient chanté le printemps : c'est un des lieux communs les plus vulgaires de leurs compositions. Au milieu des froides abstractions du moyen âge, la vue, l'admiration de ces belles réalités d'un jour pur, d'une riante campagne, avaient parlé à leurs cœurs : l'ascétisme austère, échappé des cloîtres obscurs, avait embrassé avec ivresse cette belle hérésie de la nature. Mais Chaucer repense cette pensée et la renouvelle de toute la puissance de son âme. Ses descriptions de la nature sont aussi fraîches que leur modèle.

He was as freshe as is the moneth of may[1].

Il a beau entasser dans ses poèmes, selon la mode du temps, les rêves, les abstractions, les allégories, toutes ces aridités scolastiques s'animent et s'épanouissent en traversant son imagination. Dans sa vision morale de *La fleur et la feuille*, le poète nous transporte dans les plaines « qui s'habillent de verdure nouvelle, où les petites fleurs commencent à pousser, où les pluies bonnes et saines renouvellent tout ce qui est vieux et mort ». Il y trouve « l'allouette affairée, messagère du jour, saluant de ses chansons le matin gris, tandis que le soleil dans les buissons sèche les gouttelettes suspendues aux feuilles. »

Ses narrations puisent à la même source la vérité et la vie. Troïlus attend de Cresséide, sa bien-aimée, une ré-

1. Il était aussi frais que le mois de mai.
(Chaucer, *Canterbury tales*, *Prologue*).

ponse favorable : il tremble, il pâlit à la vue du messager, et ce n'est qu'à la fin qu'il ose croire à son bonheur :

Tout comme les fleurs, par le froid de la nuit,
Fermées, s'inclinent bas sur leur tige,
Mais le soleil brillant les redresse,
Et elles s'ouvrent par rangées sous son doux passage[1].

Et quand Cresséide elle-même consent à lui confirmer cet aveu, la jeune fille hésite, elle s'arrête avec un charme délicieux :

Et comme le jeune rossignol étonné
Qui s'arrête d'abord lorsqu'il commence sa chanson,
S'il entend la voix d'un pâtre,
Ou quelque chose qui remue dans la haie,
Puis rassuré, déploie sa voix,
Tout de même Cresséide, quand sa crainte eut cessé,
Ouvrit son cœur et lui dit sa pensée[2].

Personne, dit avec raison M. Taine[3], n'a trouvé depuis des paroles plus vraies et plus tendres ; voilà les charmantes branches poétiques qui avaient poussé à travers l'ignorance grossière et les parades pompeuses ; l'esprit humain au moyen âge avait fleuri du côté où il apercevait le jour.

Un autre trait distinctif qui perçait déjà dans les com-

1. On sent ici, dans le poète anglais, le souffle de l'Italie renaissante : Dante, que Chaucer avait lu, disait avant lui, presque dans les mêmes termes :

Quali i fioretti dal notturno gielo
Chinati e chiusi, poi che il sol gl' imbianca,
Si drizzan tutti aperti in loro stelo.

Inferno, II, 127.

Telles les jeunes fleurs que le vent froid des nuits
Penche, aussitôt que l'aube a blanchi le rivage
Se dressent, en s'ouvrant sur leurs pieds raffermis.

Traduction de M. Hyacinthe Vinson.

2. *Troïlus and Cressida*, liv. III.
3. Dans sa très remarquable *Histoire de la littérature anglaise*.

positions de la jeunesse de Chaucer, c'est un enjouement malicieux, une douce satire, qui assaisonne d'un sel agréable les longues descriptions et les solennelles allégories. Dans son *Troïlus*, par exemple, poème antique par le sujet, grave et touchant par les incidents et les passions des personnages, on entrevoit sans cesse, comme chez Pulci, comme chez l'Arioste, comme dans nos fabliaux, le sourire du narrateur qui s'amuse et prétend bien amuser les autres. L'oncle Pandarus joue à côté de Cresséide un rôle plus singulier qu'édifiant, et Cresséide elle-même, qui, séparée par l'absence de son bien-aimé Troïlus, accepte sans trop de peine les consolations de Diomède, mériterait moins une place dans la *Légende des femmes vertueuses*[1], que dans les *Contes* facétieux des pèlerins *de Cantorbéry*.

Nous venons de nommer l'ouvrage qui seul assure à Geoffroy Chaucer une renommée durable. Le poète avait au moins soixante ans quand il écrivit les *Contes de Cantorbéry*; toutefois c'est là seulement qu'il se révèle dans toute la force de son talent, affranchi du goût factice de ses protecteurs et de ses contemporains. S'il s'inspire de nos trouvères, ce n'est plus de ceux de son temps; il remonte plus haut, jusqu'à la belle époque de nos fabliaux, jusqu'au treizième siècle; il fait mieux encore, il ose être tout à fait lui-même, donner libre carrière à son *humour*, peindre ce qu'il a vu, dire ce qu'il a pensé, et composer ainsi l'un des plus charmants tableaux de genre qui aient jamais été faits.

Nous sommes à Londres, au faubourg de Southwark, dans l'auberge du Tabard[2]. Une troupe de pèlerins arri-

1. *Legend of good Women*, poème inachevé de Chaucer, espèce d'amende honorable, écrite probablement en l'honneur de la reine Anne de Bohême, femme de Richard II.

2. *Tabard* désignait un manteau court à l'usage des gens de guerre. L'hôtel du Tabard existe encore aujourd'hui à une centaine de pas au delà du pont de Londres, sur la route qui mène à Cantorbéry.

vent à cheval vers le soir pour y passer la nuit, et s'acheminer le lendemain matin vers le tombeau du saint martyr. Ils sont au nombre de vingt-neuf; Chaucer est le trentième. Il fait bien vite connaissance avec ses futurs compagnons de route et nous les présente de telle sorte qu'il sera difficile de les oublier. C'est en abrégé la société anglaise du quatorzième siècle : voici un chevalier, raide et brave comme son épée, qui a pris part au siège d'Alexandrie, a bataillé en Russie, en Lithuanie, à Grenade; avec cela aussi sage que vaillant, modeste comme une jeune fille. Près de lui est son fils, galant et amoureux bachelier, tout brodé comme une prairie pleine de fleurs blanches et rouges... Jeune et ardent, aux heures de la nuit il ne dort pas plus qu'un rossignol. Comme contraste, j'aperçois dans la troupe un robuste meunier, bien nourri et large d'épaules, avec une barbe rousse comme celle du renard et sur le nez une verrue hérissée de poils roux; un gentilhomme campagnard, aux cheveux blancs, à la face rubiconde, goûtant fort le bon vin, la bonne chère, et tenant tout le jour table ouverte pour lui-même et pour ses voisins; puis un intendant, un marin, un avocat, un moine mendiant, un médecin, un prédicateur d'indulgences, qui revient de Rome avec sa valise « pleine de pardons tout chauds ». Tous défilent devant nous avec une physionomie propre, avec un de ces traits distinctifs qu'on observe et qu'on n'invente pas. Les femmes surtout, car il y en a plusieurs dans la caravane, sont dessinées avec la touche la plus ferme ou la plus délicate. Voyez-vous d'ici cette bonne bourgeoise de Bath, riche marchande qui fait des étoffes supérieures à celles d'Ypres et de Gand? Elle porte des bas écarlates bien tirés sur la jambe, et son couvre-chef brodé ne pèse pas moins d'une livre. Son regard est hardi, son teint blanc et rose. Elle a eu successivement cinq maris, pris à la face de l Église, sans parler de quelques aventures de jeunesse. Elle prendrait volontiers un sixième époux. Au

demeurant elle a été toute sa vie une fort honnête femme.

Derrière elle j'aperçois une plus charmante figure, celle de la nonne, de la prieure au doux regard, au sourire réservé, qui ne jure que par saint Éloi. Le poète sait son nom : elle s'appelle Mme Églantine, elle chante l'office divin d'un petit ton nasillard qui lui sied à ravir. Elle parle français, mais avec un accent assez peu parisien. A table elle se comporte en personne du beau monde, ne met point ses doigts dans la sauce et s'essuie scrupuleusement la bouche avant de boire. Quant à ses dispositions morales, elle est si charitable et si compatissante, qu'elle s'attriste à la vue d'une souris prise au piège. Elle a de petits chiens, qu'elle nourrit de viande rôtie, de lait et de gâteaux. Elle pleure amèrement si l'un d'eux vient à mourir, ou si quelqu'un leur donne un coup de canne. Elle est toute conscience et tendre cœur. « Il y a plaisir, dit M. Taine, à voir ces gentillesses musquées, ces petites façons précieuses, la mièvrerie et tout à côté la pruderie, le sourire demi-mondain et demi-monastique. On respire là un délicat parfum féminin conservé et vieilli sous la guimpe. Sa guimpe elle-même est bien ajustée, sa mante est de bon goût ; son bras porte en guise de bracelets deux chapelets en corail émaillés de vert, avec une broche d'or brillant sur laquelle est écrit d'abord un A couronné, puis ces mots : *Amor omnia vincit*, jolie devise ambiguë, galante ou dévote au gré du spectateur. La dame est à la fois du monde et du cloître ».

Voilà, comme le remarque très justement le même critique, un art tout nouveau et inouï au quatorzième siècle : voilà « un poète qui observe les caractères, note leurs différences, et essaye de mettre sur pied des hommes vivants et distincts comme le feront plus tard les rénovateurs du seizième et au premier rang Shakspeare[1] ».

1. *Histoire de la littérature anglaise*, livre I, chapitre III.

Le langage qu'il leur met dans la bouche n'est pas indigne de leurs portraits. L'hôte du Tabard, un de ces aubergistes dont la belle humeur est le meilleur assaisonnement de leur cuisine, heureux de la bonne aubaine que lui procurent tant de voyageurs, offre de s'adjoindre à leur caravane, et leur conseille, pour augmenter l'agrément du voyage, de s'engager à raconter chacun, chemin faisant, deux contes. Celui qui aura débité le meilleur sera traité au retour aux frais de la compagnie et dans l'auberge du Tabard. La proposition est acceptée et voilà nos pèlerins sur la route de Cantorbéry.

Ce cadre, on le voit, a quelque analogie avec celui du *Decameron* de Boccace, et il est probable que Chaucer en a reçu la première idée de l'auteur italien, dont il avait déjà traduit et imité d'autres ouvrages. Au reste la supériorité nous paraît être ici du côté de l'imitateur; et malgré l'admirable description de la peste de Florence[1] nous n'hésitons pas à préférer, comme plus caractérisé, plus frappant dans ses allures bourgeoises et septentrionales, le prologue des *Contes de Cantorbéry*.

Le pèlerinage n'a pas tenu toutes les promesses de son programme. Au lieu des soixante contes qu'il devait nous donner, nous n'en avons que vingt-trois. Le poème n'est pas fini : Chaucer n'avait pas encore conduit ses pèlerins jusqu'à Cantorbéry, quand les ordres du nouveau roi Henri IV l'appelèrent à Londres pour le rejeter dans le torrent des affaires et de la faveur. Dès lors il y eut un courtisan de plus et un poète de moins. Un an après, Chau-

1. Voir, dans notre *Histoire des littératures méridionales*, page 60, notre appréciation du *Decameron* de Boccace. M. Sandras, contraire en cela à Tyrwhitt, ne croit pas que Chaucer ait emprunté à Boccace le cadre des *Contes de Cantorbéry*. Il indique comme ses modèles possibles le *Disciplina clericalis* de Pierre d'Alphonse, et l'une des nombreuses versions du *Roman des Sept Sages*. — Chaucer a fourni à son tour le modèle du lien qui rattache entre eux les *Contes de la reine de Navarre*. Voyez notre *Histoire de la littérature française*, chapitre XXVI.

cer prenait place dans l'abbaye sépulcrale de Westminster, où il inaugurait le « Coin des poètes. »

Du moins les contes qui furent écrits sont d'excellent aloi et du meilleur style. C'est la vraie littérature de nos trouvères du treizième siècle, les fabliaux salés, les mauvais tours joués au voisin, non pas enveloppés dans la phrase cicéronienne de Boccace, mais contés lestement dans le petit vers sautillant de dix syllabes par un poète d'esprit et de belle humeur. Nous retrouvons ici la malice alerte, l'art de rire aux dépens du prochain. Chaucer l'a mieux que Rutebeuf, et quelquefois aussi bien que La Fontaine[1]. Il va sans dire que les moines, les femmes, les maris, l'éternelle satire du moyen âge, aussi vivace que nos vices et nos ridicules, font les principaux frais de ces joyeux récits. Observons toutefois que Chaucer est moins prodigue que Boccace des sujets grossiers et immoraux. Plusieurs de ses contes sont graves ou touchants. Au reste il en est peu qui semblent pris au conteur italien : les légendes, les lais bretons, les fabliaux français, les écrivains de l'antiquité classique, sont les principales sources où Chaucer a puisé[2]. Mais il adapte et assimile tout ce qu'il emprunte; il l'assortit aux personnages qu'il fait parler et à sa propre manière d'écrire. Surtout il dramatise l'ensemble par les réflexions que chaque récit suggère aux auditeurs fictifs, par l'immixtion continuelle de l'hôte, qui règle les tours de parole et critique librement les conteurs, enfin par les petites colères que certains contes provoquent chez les pèlerins d'une profession ou d'un caractère analogues à ceux qu'a ridiculisés l'orateur. Le poème tout entier, composé de pièces bien diverses, forme ainsi un tout compact et vivant.

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, page 203.
2. Voir, pour le détail des sources, l'*Étude* citée de M. E. G. Sandras, chapitre II.

Est-ce à dire que sous le rapport de l'art Chaucer soit irréprochable? Non, sans doute. « Même dans ses *Contes de Cantorbéry*, il se répète, il se traîne en développements naïfs, il oublie de concentrer sa passion ou son idée. Il commence une moquerie qui aboutit à peine; il détrempe une vive couleur dans une strophe monotone. Sa voix ressemble à celle d'un jeune garçon qui devient homme : l'accent mâle et ferme se soutient d'abord; puis une note grêle et douce vient indiquer que cette croissance n'est pas achevée et que cette force a des défaillances. Chaucer commence à sortir du moyen âge, mais il y est encore[1] ».

CHAPITRE II

FORMATION DU CARACTÈRE ANGLAIS

Règne d'Élisabeth. — Spenser.

On a ingénieusement comparé l'apparition de Chaucer au premier rayon du printemps égaré sous un ciel anglais, et suivi bientôt du retour de l'hiver. Le quinzième siècle, ensanglanté par les guerres des Deux roses, fut stérile pour l'imagination, sinon pour le savoir; et cent cinquante ans après la mort de Chaucer, la poésie se réveillait encore en plein moyen âge, au milieu de son vieux cortège de récits chevaleresques, de songes, d'allégories morales; pareille à ces princesses enchantées qui, après un sommeil séculaire, retrouvaient en s'éveillant leur enfance, leur costume et leurs habitudes d'autrefois. L'Angleterre n'avait pas encore développé dans les lettres son

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome I, page 226.

génie particulier et national; seulement l'imitation de l'Italie tendait de plus en plus à remplacer celle de la France : Surrey, Wyat, Sidney, répétaient faiblement les chants d'amour de Pétrarque ou les descriptions pastorales de Sannazar[1].

Cependant la poésie anglaise ne pouvait rester étrangère au grand mouvement qui agitait le seizième siècle. Le fait capital de l'époque, c'est la rupture de l'unité provisoire que la théocratie avait imposée à l'Europe du moyen âge et la constitution des diverses nationalités. Alors l'Angleterre réunit toutes ses forces, pour être bien elle-même; elle se replie dans son île, s'enferme dans ses mers, se sépare définitivement du sein de l'Europe catholique, et, pour se condenser davantage, se serre, comme font au même moment les autres nations, autour de la royauté absolue, cette tutrice des peuples mineurs. Alors le caractère anglais commence à se développer dans toute sa puissance. Il se montre déjà ce qu'il sera dans la suite de l'histoire, profondément personnel et original, peu sympathique, peu communicatif : il aime à croître spontanément et à se nourrir de lui-même. Ses lois, ses coutumes, ses traditions locales sont pour lui le type absolu du bien : la vieille Angleterre, *old England*, est l'idéal de son orgueilleux patriotisme. Aucune race ne conserve avec plus de ténacité les habitudes antiques : c'est chez elle que nous retrouvons les débris de notre France féodale; et la vieille Germanie n'est pas moins en Angleterre qu'au delà du Rhin. Quand on s'arrête le long des rivages de l'île, sur les falaises qui dominent de plusieurs centaines de pieds le

1. Henri Howard, comte de Surrey, né vers 1515, capitaine général des armées de Henri VIII, disgracié et condamné à mort, monta sur l'échafaud en 1547.

Thomas Wyat, né en 1503 dans le comté de Kent, mourut en 1541.

Philippe Sidney, né en 1554, fut tué à la bataille de Gravelines en 1586.

niveau de la mer, et qu'on remarque les traces laissées par les tempêtes à une si prodigieuse hauteur, quand on observe dans le canal de Bristol ces gigantesques marées qui s'élèvent quelquefois à vingt mètres au-dessus des plus basses eaux, on croit voir dans la lutte terrible de ces vagues contre cette terre le symbole de l'isolement superbe du génie britannique, immobile et invincible dans son orageux domaine. C'est là l'aire du vautour, d'où s'élanceront à la curée du monde les flottes de la nouvelle Carthage.

On agit d'autant plus puissamment sur les autres, qu'on est plus énergiquement soi-même. Le génie anglais, durci d'une si forte trempe, se jettera impunément au dehors, sans compromettre son originalité nationale. Nul peuple, en effet, n'a emprunté davantage, et nul n'est resté plus inaltérable au milieu de ses emprunts. Sa langue, par exemple, formée aux deux tiers d'éléments latins, est méconnaissable à une oreille néo-latine. Il n'est pas jusqu'à sa gaieté qui n'ait un aspect étrange et personnel : ce n'est pas l'enjouement français, où il entre toujours un peu de vanité ou de désir de plaire. L'Anglais ne veut plaire qu'à lui-même, et sa plaisanterie est aussi intraduisible que le mot par lequel il la désigne (*humour*).

A une nation si pleine de la conscience d'elle-même, il manquera souvent le mobile de toutes les nobles choses, le dévouement; l'utile lui tiendra lieu du beau, et le succès absoudra les moyens. Dans les beaux-arts elle réussira peu, excepté dans ceux qui n'exigent que la libre effusion d'une forte pensée. Elle n'aura ni peintres ni musiciens, mais elle aura des poètes et des orateurs. Ses idées, refoulées sur elles-mêmes par une nature flegmatique, déborderont avec une impétueuse éloquence. Peu soucieuse de forme et de méthode, elle laissera ses ouvrages dans un état imparfait, mais pleins de riches matériaux. Surtout indociles aux règles, ses poètes s'égareront plutôt que de

suivre le grand chemin. Leurs œuvres seront inégales et souvent bizarres, rarement faibles et communes. Elles viseront au grand, au sublime, et selon qu'elles l'auront atteint ou manqué, elles seront excellentes ou détestables. Ce portrait s'applique surtout à la littérature du siècle d'Élisabeth.

Un grand événement religieux acheva d'isoler l'Angleterre dans sa vie insulaire. La Réforme ne fut d'abord que la dernière période du despotisme des Tudor. Ils changèrent la religion et s'en firent les chefs, pour tenir en leurs mains les âmes comme les corps de leurs sujets. Dans leur intention égoïste, c'était un empiétement monarchique; dans le résultat historique, ce fut un gage de plus de l'indépendance et de l'isolement national. L'Angleterre eut sa religion, comme ses lois et son génie. Le pays de Pélage et de Wiclef adopta la Réforme, parce qu'elle était conforme à sa nature, ou plutôt il fit lui-même sa réforme. A côté de l'Église officielle naquit le puritanisme : c'était la liberté de la pensée avant la liberté politique; c'était, comme l'a bien vu Bossuet, l'indépendance par la religion.

Ce grand fait excita dans l'intelligence des Anglais une fermentation générale. Il fit de la religion un intérêt personnel et même une passion. Il rapprocha Dieu du chrétien. Au moyen âge on recevait la foi toute faite; on acceptait les dogmes, sans y songer beaucoup : c'était l'affaire de l'Église. Dès que la Réforme eut mis le libre examen entre les mains de chaque fidèle, la pensée devint plus sérieuse : le poids des choses éternelles pesa sur tous les esprits. Chaque chaumière fut une église, et le vieillard qui le soir, environné de ses enfants, lisait à haute voix la Bible, ressemblait à ces patriarches dont il racontait l'histoire.

Toutes ces circonstances, dont plusieurs devaient exercer plus tard une funeste influence sur l'esprit anglais,

produisirent sous le règne d'Élisabeth une heureuse activité. Le trône, occupé par une femme de génie, ennoblissait la servitude par la double excuse de l'admiration et de la galanterie chevaleresque. La reine favorisait l'agriculture, purgeait les campagnes des brigands qui les infestaient, encourageait l'industrie naissante, accueillait les Flamands échappés aux échafauds du duc d'Albe, construisait des vaisseaux, qu'on avait jusqu'alors achetés à la France, lançait sur les mers une foule d'aventuriers, qui préludaient par de soudaines apparitions à une possession définitive. Forbisher, Raleigh, Davis, Cumberland, Drake, faisaient flotter sous toutes les latitudes le pavillon britannique. Le monde échappait à l'Espagne pour passer sous la main de l'Angleterre. L'orgueil anglais se courbait sans rougir sous un despotisme si glorieux (*adductum et quasi virile imperium*). D'ailleurs, le despote était une femme : les flatteries adressées à son pouvoir semblaient des hommages rendus à son sexe. Les poètes chantaient « cette belle vestale assise sur un des trônes de l'Occident[1] ». Ils montraient ses ennemis tremblant « comme un champ d'épis au souffle de l'orage[2] ». Les courtisans exilés donnaient à leurs regrets l'expression d'un amour malheureux, et s'éloignaient avec douleur de celle qu'ils avaient vue « chevauchant comme Alexandre, chassant comme Diane, marchant avec toute la grâce de Vénus, tandis que le doux zéphir se jouait dans les boucles de cheveux qui ombrageaient ses belles joues[3] ».

L'Angleterre éprouva alors, comme la France sous Louis XIV, cet élan irrésistible d'une nation fortement unie et glorieusement dirigée. La littérature dut aussi prendre l'essor. Mais en Angleterre le mouvement créa-

1. Shakspeare. *Midsummer night's dream.*
2. Id. *Henry VIII.*
3. Raleigh's letter, in Chalmer's Apology, page 45.

teur avait lieu cent ans plus tôt qu'en France, au seizième siècle, à l'aurore même de la Renaissance et des temps modernes. Cette circonstance enrichit le génie de tous les avantages qu'elle enlevait au goût. L'antiquité classique venait de sortir des cloîtres : elle se montrait encore légèrement voilée, et dans ce demi-jour si favorable à l'invention poétique. Elle éclairait déjà sans éblouir encore : elle provoquait le talent sans étouffer l'originalité. Aucun modèle consacré ne s'imposait à l'admiration; aucune autorité ne dictait ses lois tyranniques. Les lecteurs étaient moins dédaigneux et les écrivains moins timides; les uns jugeaient plus par sentiment que par critique, les autres composaient moins par métier que par inspiration. « Un reste d'imagination romanesque, dit Campbell, se faisait reconnaître dans les mœurs et les superstitions du peuple. L'allégorie courait les rues, pourrait-on dire, dans les fêtes et les cérémonies publiques; la philosophie des âmes les plus élevées conservait une tendance à l'enthousiasme poétique. Cet esprit de poésie se retrouvait dans l'héroïsme pratique. Quelques-uns des héros de ce temps semblent moins des hommes ordinaires que des êtres empruntés à la fiction et parés de tout l'éclat de ses rêves. C'était un siècle de loyauté, d'exploits aventureux et d'émotions généreuses[1]. »

Lorsqu'en 1575, Robert Dudley, comte de Leicester, reçut Élisabeth dans son magnifique château de Kenilworth, ce fut une longue fête mythologique et allégorique, où tous les jeux de la fantaisie et de l'érudition classique se mêlèrent pendant dix-neuf jours. La reine, à son arrivée, fut accueillie et complimentée par la Dame du lac, accompagnée de deux nymphes portées sur une île flottante, éclairée par une brillante illumination; puis vinrent des géants du temps d'Arthur. Le cortège eut à

1. *Essay on english poetry*, part II.

traverser un large pont, aux deux côtés duquel se tenaient les dieux de la fable, Sylvain, Cérès, Bacchus, Pomone, Neptune, Mars, Phœbus, qui tous déposèrent leurs offrandes aux pieds de la royale visiteuse. Les jeux de toute sorte se succédèrent sans cesse avec plus de variété que de goût : c'étaient des combats d'ours, des tours d'adresse de jongleurs italiens, des luttes comiques de paysans, une noce rustique, des danses, des courses, des concerts, des festins. Pendant une chasse, la cour rencontra un sauvage vêtu de mousse et de lierre qui dialogua avec Écho en l'honneur de la reine. Au retour, on vit apparaître sur la pièce d'eau un triton porté sur un monstre marin, et Arion chevauchant son classique dauphin, dont les flancs recélaient des musiciens invisibles chantant les louanges de la puissante, de la belle, de la chaste souveraine d'Angleterre.

C'était la mythologie en action, la féerie jouée par des grands seigneurs : faut-il s'étonner si les poètes l'écrivirent? Aussi pendant que le neveu de Leicester, Philip Sidney, homme de cour et homme d'action, à la fois savant et brave, destiné à mourir jeune et comme un héros, écrivait une *Arcadie* pour l'amusement de sa sœur la comtesse de Pembroke, un poète, le plus grand du temps, si l'on excepte Shakspeare, Edmund Spenser composait *La reine des fées*[1].

Ce poème, de soixante-quatorze chants, divisés en sept livres, et qui d'après le plan de l'auteur devait en avoir douze, semble nous reporter par son sujet en plein moyen âge. Nous y retrouvons le prince Arthur, si cher à nos trouvères, élevé, comme chez eux, par l'enchanteur Merlin, et partant, en vrai chevalier errant, pour chercher par le

1. *Faerie queen*, London, 1590-1596, in-4°.
Edmund Spenser, né à Londres ou dans le voisinage de Londres vers l'an 1553 mourut dans la même ville en 1599.

monde Gloriana, la reine des fées, qu'il a vue en songe et qu'il aime comme doit aimer un chevalier. Gloriana tient une cour plénière : tous les preux qui l'entourent demandent et obtiennent d'elle une entreprise à accomplir, et les voilà qui s'élancent chacun de son côté à la conquête d'une terre enchantée, laquelle se transforme et s'idéalise sous leurs pas. C'est le monde de Tristan et de Lancelot du Lac ; ce sont les aventures de Roland et d'Astolphe, des géants et des nains, des princesses dépossédées, des damoiselles fugitives, des châteaux magiques, des monstres inouïs. Toutes ces formes, toutes ces aventures, foisonnent et pullulent dans *La reine des fées* avec une fécondité incroyable. Spenser imagine sans cesse ; « c'est là son état naturel : il n'a qu'à clore ses paupières pour éveiller les apparitions ; elles affluent en lui, elles surabondent, elles s'entassent ; on se dit qu'il aura beau les prodiguer, elles regorgeront toujours, plus amples et plus pressées[1] ».

Ne vous fiez pas à la surface. Nous ne sommes plus au treizième siècle : toutes ces fantaisies charmantes ou terribles qui agitaient l'imagination de nos aïeux ont besoin d'avoir pour appui une crédulité naïve que le seizième siècle ne peut plus leur offrir. L'Arioste y avait suppléé par la grâce du sourire : de toute sa fantasmagorie chevaleresque, il ne prenait au sérieux que les charmes de ses héroïnes et la passion de leurs chevaliers. Spenser, qui sourit peu et qui n'a guère de passion, a recours à un autre expédient, l'allégorie. Regardez-y de près : ces héros, ces fées, ces princesses ne sont pas des paladins et des héroïnes, mais des vertus, des vices, ou pis encore, des courtisans de Windsor idéalisés par la flatterie. Leurs noms mêmes déchirent à chaque instant le voile transparent de la fiction. Gloriana c'est la gloire, mais c'est aussi

1. Taine, ouvrage cité, tome I, page 333.

la reine Élisabeth. Una c'est la foi chrétienne ; c'est aussi le protestantisme, dont la reine est le plus ferme soutien. Duessa, ou la duplicité, est le catholicisme romain ; mais c'est encore Marie Stuart, que l'auteur dégrade avec une lâche servilité. Le château d'Orgoglio, c'est la cour de Rome. Duessa y règne, portant au front une triple couronne, et chevauchant une bête monstrueuse à sept têtes, qui « foule aux pieds les choses sacrées et les anciens préceptes divins. » Plus loin j'aperçois le roi d'Espagne, Philippe II, sous les traits de Grantorto, le roi païen ; Henri IV, à peine déguisé sous le nom de Burbon. Arthegal, ou la justice, le gouvernement de la reine, l'aide à ressaisir son légitime héritage, à retirer des mains de Grantorto sa chère Flourdelis corrompue par l'or et les paroles artificieuses de ce mécréant. Mais Burbon n'échappera pas indemne des mains vindicatives du poète anglican. « Ce prince a imprimé à son nom une tache ineffaçable et encouru la honte éternelle d'un chevalier déloyal. Il a abandonné son bouclier (la foi protestante) qui faisait sa force et sa gloire[1] ».

Ainsi marche le fantastique récit, s'appuyant sans cesse sur sa double allégorie morale et courtisanesque. On sent quelle froideur une pareille conception doit jeter sur ce monde idéal, dont la substance semble toujours prête à s'évanouir comme un songe. Quel intérêt puis-je prendre à des personnages qui ne sont pas des hommes ? Qu'ai-je de commun avec ces êtres de raison dans lesquels je ne sens pas battre un cœur qui aime et souffre comme le mien ? Que m'importent des dangers qui menacent les vertus cardinales, et des victoires où coule le sang des péchés

1. Le lecteur qui désirerait une explication complète et laborieusement poursuivie des personnages réels que couvre l'allégorie de Spenser, pourra recourir à la thèse sur *La reine des fées*, présentée à la faculté des lettres de Paris, en 1860, par M. Carl Mayer (de Berlin).

capitaux? Les aventures mêmes où le poète engage ces étranges héros trahissent à chaque instant leur inanité. L'un tombe, en combattant, dans le puits du salut, ou s'appuie contre l'arbre de vie; l'autre, blessé dans un tournoi, est soutenu par la jeune vierge Espérance, qui lui prête son ancre pour s'appuyer, et il se confie aux soins d'un médecin qui s'appelle Patience. On le voit, la fiction se dissipe au milieu du récit comme le magique palais d'Armide : il ne reste plus à sa place qu'une aride morale ou une politique plus aride encore. Les personnages de Spenser sont tous un peu comme sa fausse Florimel : elle est belle et blanche, elle ressemble merveilleusement à celle dont elle usurpe le nom, mais elle est faite de neige. Nous sommes ramenés à toute l'ingénieuse froideur des moralités de notre basoche[1].

Cependant, chose merveilleuse, ces vaines abstractions, commandées par le goût de l'époque, prennent une vie inespérée sous la main de Spenser. Les conceptions du moraliste et du courtisan s'animent dans la fantaisie du poète : en présence des brillantes apparitions qu'elles évoquent, il oublie, il nous fait oublier qu'elles ne sont qu'un nuage. Non, Una n'est plus pour le lecteur la vérité chrétienne, le protestantisme; c'est une charmante et pure jeune fille, issue d'un sang royal, plus blanche que la neige sous son voile flottant. Une longue robe noire tombe jusque sur ses pieds, dont elle fait ressortir la blancheur. Non, cette forêt n'a rien d'allégorique : ne voyez-vous pas ces hêtres au corps blanchâtre qui y dressent leurs piliers

1. « Spencer lui-même, l'un des plus grands poètes qui ait jamais vécu, n'a pu réussir à rendre l'allégorie intéressante. C'est en vain qu'il a prodigué les richesses de son esprit sur le palais de l'Orgueil, sur le palais de la Tempérance; un défaut impardonnable, l'ennui, envahit tout le poème de *La reine des fées*. Nous nous lassons des vertus cardinales et des péchés capitaux, et nous aspirons à nous trouver enfin avec de simples hommes et de simples femmes. » Macaulay, *Critical and historical Essays*, tome II, page 4. (John Bunyan).

et épanouissent leurs dômes, ces clartés qui tremblent sur l'écorce et vont se poser sur le sol, sur les bruyères rougissantes, sur les bas buissons, qui, tout d'un coup frappés par la traînée lumineuse, luisent et chatoient. A peine si les pas s'entendent sur la couche épaisse de feuilles amoncelées; et de loin en loin, sur les hautes graminées, les gouttes de rosée scintillent. Mais tout à coup le son du cor arrive à travers la feuillée : une jeune chasseresse apparaît. Ne me dites pas que c'est la Chasteté, ou bien une deuxième image courtisanesque de la reine Élisabeth : c'est une séduisante vierge, que Spenser décrit avec un tendre et respectueux amour. Voyez le peintre prosterné à ses pieds, épris lui-même de son idéale création.

Son visage était si beau, qu'il ne semblait pas de chair, mais peint célestement du brillant coloris des anges...

Et dans sa main, elle avait un épieu acéré, et sur son dos un arc et un carquois brillant, rempli de flèches aux têtes d'acier, dont elle abattait les bêtes sauvages dans ses jeux victorieux, attaché par un baudrier d'or qui, sur le devant, traversait sa poitrine de neige et séparait ses seins délicats; comme les jeunes fruits en mai, ils commençaient à se gonfler un peu, et nouveaux encore, à travers son vêtement léger, ils ne faisaient qu'indiquer leur place.

Ses boucles blondes, frisées comme des fils d'or, tombaient sur ses épaules, négligemment répandues, et quand le vent soufflait au milieu d'elles, flottaient comme un étendard largement déployé, et bien bas derrière elle tombaient en désordre. Et, que ce fût art ou hasard aveugle, à mesure qu'à travers la forêt fleurie elle courait impétueuse, dans ses cheveux épars, les douces fleurs se posaient d'elles-mêmes, et les fraîches feuilles verdoyantes et les pétales détachés s'y entrelaçaient [1].

Spenser est avant tout le peintre de la beauté : il la voit, il l'adore, il la reproduit sans cesse, non telle que la nature nous la présente, non avec les couleurs de la réalité, mais avec tous les charmes fuyants de l'idéal. Il s'inquiète peu de copier ce qui est : il crée ce qui pourrait, ce

1. *Faerie queen*, livre II, chant III, strophes 22-30. Nous empruntons toutes les fois qu'il est possible, à M. Taine, ses excellentes traductions.

qui devrait être. Tant pis pour la vérité si elle ne ressemble pas à son image. Il vous l'a dit tout à l'heure, le visage de Belphœbé « ne semblait pas de chair » : trouvez, si vous pouvez, quel est « le brillant coloris des anges », sous lequel ce visage apparaît. Que le pinceau essaye donc de reproduire « le doux amour qui baigne ses ailes d'or dans le nectar béni et dans la source des purs plaisirs ». Les visions de Spenser appartiennent à peine à notre monde : leurs formes célestes se voilent à demi de nuages brillants qui en estompent les contours.

Spenser se disait disciple de Chaucer : il l'était en effet sous quelques rapports. Dans les poèmes de sa jeunesse, dans son *Calendrier du berger*, dans son *Conte de la mère Hubbert*, dans son *Retour de Colin Clout*, dans son *Épithalame*, où il répandit mieux qu'ailleurs ses plus tendres et ses plus intimes émotions, dans *La reine des fées* elle-même, les critiques ont pu signaler entre les deux poètes certaines ressemblances.

Spenser, en effet, appartient à la même école que Chaucer, mais avec les différences personnelles les plus marquées. Tout ce qui tient à l'inspiration générale, aux grandes analogies de l'art, est commun entre eux : tout ce qui révèle le caractère de l'individu est profondément divers. Ce qui peut surprendre, c'est que Spenser, le contemporain de Shakspeare, se rattache plus que son devancier à l'esprit du moyen âge. Chaucer est plus positif, plus réel ; Spenser plus idéal. La nature qu'il peint est sa création propre : elle ne procède que de son génie ; elle est toute spirituelle, épurée, fantastique même. Les idées de Spenser sont plus distinctes que ses perceptions. C'est le peintre des choses abstraites : il les décrit avec une richesse éblouissante.

Il pèche, comme les artistes du moyen âge, contre l'unité harmonique de l'ensemble. Son grand poème ressemble à ces somptueuses cathédrales de la dernière

époque du style gothique. La surabondance des ornements, la richesse prodigieuse des détails, ne sauraient tenir lieu de cette noble simplicité des monuments antiques, que l'œil satisfait embrasse d'un seul regard. Comme les vieux peintres italiens, il prodigue l'or et l'azur. Sa poésie est une mine féconde qui a enrichi bien des poètes : Gray ne composait jamais sans avoir lu d'abord un passage de Spenser; Cowley allait chercher dans ses écrits des inspirations; Waller, Dryden, Thompson, ont tous puisé à cette source.

Spenser a surtout rendu les plus grands services au rythme de la poésie anglaise. Quoique sa langue, comme ses idées, semble plus ancienne que son époque, ses vers ont dans leur mélodie le charme des vers italiens, ses modèles. « C'est, dit Hazlitt, un labyrinthe d'harmonie, une chaîne de sons enchanteurs qui se succèdent et se prolongent sans fin. Ils finiraient par fatiguer l'oreille de leur douceur, s'ils ne la délassaient à chaque instant par une continuelle variété de modulation. Spenser fut le poète des songes que nous rêvons tout éveillés : il a inventé, pour les rendre, non seulement un langage, mais une musique qui lui est propre. Les ondulations en sont infinies comme celles des vagues de la mer; mais l'effet en est toujours le même : il berce nos sens dans un profond oubli des bruits discordants du monde, et nous jette dans un calme dont nous voudrions pouvoir ne nous éveiller jamais[1]. »

1. *Lectures on the english poets. Chaucer and Spenser.*

CHAPITRE III

LE THÉATRE EN ANGLETERRE

École classique; les Pétrarquistes; John Lyly; l'Euphuïsme

Pendant que Spenser traçait ses idéales images, auxquelles manquaient un peu le sang et la vie, la vie et la passion coulaient à flots dans une autre forme de poésie : le théâtre avait pris tout à coup un essor inattendu, et, pendant plus de soixante ans, il donna à la littérature anglaise d'impérissables ouvrages. Non moins original que le théâtre espagnol, il le surpasse de beaucoup par la valeur absolue de ses créations.

En Angleterre, comme en Espagne, comme en France, le théâtre naquit du sein de l'Église : c'est dans les cérémonies du culte catholique qu'il faut chercher les germes des premières représentations dramatiques. Nous l'avons dit, la théocratie du moyen âge est uniforme dans ses œuvres comme dans sa foi. Nous ne répéterons donc pas ici ce que nous avons écrit dans notre *Histoire de la littérature française* (ch. XVII) sur le drame hiératique, sur l'émancipation progressive qui le tira du sanctuaire et en fit une œuvre séculière et profane. Les représentations de mystères, de moralités, eurent lieu en même temps et de la même manière des deux côtés de la Manche. Ici seulement, comme en tout, l'Angleterre se montra plus conservatrice que nous des formes et coutumes anciennes. Le drame d'origine cléricale y survécut longtemps à l'établissement du théâtre d'un autre genre. On joua des mystères à Chester jusqu'en 1577, à Coventry jusqu'en 1591,

à Newcastle jusqu'en 1598, c'est-à-dire en plein éclat de Shakspeare. Une des dernières représentations dramatiques auxquelles assista la reine Élisabeth fut une moralité : elle avait pour titre : *La dispute entre la Libéralité et la Prodigalité*; c'était en l'année 1600 ou 1601. Le grand poème de Spenser dont nous avons parlé dans notre chapitre précédent était lui-même une allégorie morale, une moralité épique.

Sous Henri VIII nous voyons le drame véritable, c'est-à-dire la représentation de personnages réels et vivants, se former peu à peu au sein même des sujets allégoriques. Dans une pièce composée probablement quelques années avant le milieu du seizième siècle [1], tandis que la plupart des acteurs restent encore des abstractions, d'autres sont déjà des personnages historiques. On y trouve le roi Jean, le pape Innocent, le cardinal Pandolphe et Étienne Langton qui passent sur la scène dans un singulier mélange avec d'abstraites personnifications, telles que Grande-Bretagne, Majesté Impériale, Noblesse, Clergé, Ordre Civil, Trahison, Vérité, Sédition. Cette composition mixte est la première en date, mais non la seule qui nous reste de cette classe bizarre des drames de transition.

Les *Intermèdes* de John Heywood, composés un peu plus tôt [2], nous offrent, dans un cadre peu étendu, des essais de vraie comédie. Ce sont des scènes courtes, amusantes, destinées à divertir le roi. Si elles présentent en général peu d'action, elles ne manquent point de malice ; on pourrait les définir : des fabliaux de trouvères « représentés par personnages » ; on y trouve, par exemple, une dispute bouffonne entre un prêcheur et un marchand d'indulgences ;

1. *King John*, publiée en 1838, par M. Collier.

2. Le plus ancien est antérieur à 1521 ; John Heywood mourut en 1565. Il est à remarquer que ce satirique, qui met librement en scène les prêtres, les pèlerins et les distributeurs d'indulgences, était un fervent catholique, qui mourut dans l'exil pour rester fidèle à sa foi.

ailleurs une plaidoirie burlesque dans laquelle trois interlocuteurs, dont un vendeur d'indulgences et un apothicaire, rivalisent à qui d'entre eux peut se vanter d'envoyer le plus d'âmes au ciel. Ces esquisses comiques renferment déjà des traits de caractère empruntés aux mœurs anglaises : c'est un progrès qui place leur auteur au-dessus de ses devanciers.

Cependant, la renaissance classique du seizième siècle essayait de régénérer même le théâtre. Les universitaires, les hommes d'Oxford et de Cambridge, venaient de lire Plaute et Térence dans toute la nouveauté de leur résurrection; ils avaient admiré les tragédies de Sénèque, qui, en sa qualité d'ancien, ne pouvait manquer d'être parfait; ils avaient lu l'*Art poétique* d'Horace, et connaissaient par son entremise les fameuses règles d'Aristote. Plusieurs d'entre eux se mirent à traduire les pièces classiques latines, plus abordables que les grecques; l'un l'*Andrienne* de Térence (avant 1530), un autre l'*Amphitryon* de Plaute (sous Édouard VI ou Marie). Jasper Heywood, fils de John Heywood l'auteur des *Intermèdes*, s'attaqua au genre tragique et translata la *Troade*, *Thyeste* et *Hercule furieux;* d'autres donnèrent aux Anglais *Œdipe*, *Médée*, *Agamemnon*, *Octavie;* puis vinrent *Hippolyte* et *Hercule au mont Œta*, enfin la *Thébaïde*. Tout Sénèque y passa : en 1581, le public anglais pouvait lire dans sa langue les dix tragédies du déclamateur romain. C'était même quelquefois mieux, ou pis, qu'une pure traduction : Jasper Heywood, par exemple, ajoutait libéralement à son original ici une scène, là un chœur; et il n'était pas seul à prendre cette licence. Des classiques latins on alla aux Italiens : Gascoigne mit en prose une comédie de l'Arioste (*Gli suppositi*); puis, avec l'aide d'un confrère de la basoche, il aborda Euripide et fit jouer une *Jocaste* sur un théâtre improvisé à l'hôtel de Gray.

De ces traductions libres et modifiées à des compositions

originales et d'une forme classique, il n'y avait qu'un pas à faire, et ce pas fut bientôt franchi. Avant même que les traducteurs eussent fini leur tâche, les imitateurs avaient commencé la leur. Vers 1550, Nicolas Udall, professeur à Eton et ensuite à Westminster, composa ce que les Anglais regardent aujourd'hui comme leur plus ancienne comédie, *Ralph Roister Doister*. Cette pièce, dont l'exécution n'accuse que trop la grossièreté de l'époque, n'en est pas moins, par son plan et par sa structure, une vraie comédie classique. Elle se divise en actes et en scènes, chose peu ordinaire dans les moralités. Sa représentation devait durer au moins deux heures et demie, presque le double du temps qu'exigeaient les vieux drames. Ses personnages sont au nombre de treize, dont deux au moins ont une physionomie distincte et franchement dessinée : Ralph, lui même, brouillon vaniteux et étourdi, dont les vaines prétentions à la main et à la fortune d'une riche veuve forment l'intrigue principale; et son valet Merrygreek, vaurien glouton, héritier à la fois du Dave de Plaute et du Vice des pièces allégoriques.

A peu près à la même époque, on jouait dans l'université de Cambridge, au collège de Christ, « la vigoureuse, agréable et joyeuse comédie » qui a pour titre « *l'Aiguille de la grand'mère Gurton* », écrite, dit-on, par Jean Still, maître ès arts, lequel devint plus tard évêque de Bath et Wells. Cette pièce, regardée longtemps comme la première en date de toutes les comédies anglaises, n'est guère, sauf le respect que nous devons à son révérend auteur, qu'une bonne grosse farce, bien vulgaire, entremêlée de coups de bâton et de chansons à boire. L'intrigue, qui tourne sur la pointe de son titre, se propose de nous apprendre ce qu'est devenue l'aiguille dont la vieille femme raccommodait les chausses de son domestique. Une voisine, la dame Chatte, est accusée de l'avoir dérobée : à son tour, elle suspecte mistress Gurton de lui avoir volé et mangé son coq.

Les deux vieilles se disputent et se battent; le curé se mêle de l'affaire, sans parvenir à la comprendre: la discussion passe sans cesse du coq à l'âne, je veux dire à l'aiguille, laquelle se retrouve enfin, grâce à un coup de pied bien ajusté, dans le vêtement « inexprimable » qu'elle se proposait de restaurer.

Sur ces joyeusetés d'un goût « objectionable » est pourtant visible le cachet de l'antiquité classique, au moins dans l'intention de leurs auteurs. Maître Udall déclare formellement, dans son prologue, qu'il marche sur les traces de Plaute et de Térence. Dans les pièces elles-mêmes, on rencontre les défauts ordinaires des comédies qui prétendent imiter les anciens, la maigreur de l'intrigue, la pauvreté de l'action, la longueur relative des discours.

La tragédie classique se montra sur la scène anglaise presque aussitôt que sa joyeuse sœur. La première en date, *Gorboduc ou Ferrex et Porrex*, jouée le 18 janvier 1561 devant la reine, à Whitehall, est l'œuvre d'un lauréat des universités d'Oxford et de Cambridge, qui devint ministre d'Élisabeth, habile et heureux rival du comte d'Essex : Thomas Sackville, lord Buckhurst. Sackville était déjà connu et admiré comme poète : il avait conçu le plan et réalisé une portion d'un vaste et singulier ouvrage, *Le miroir des magistrats*, collection de récits poétiques sur les vies et gestes des hommes illustres d'Angleterre, imitation d'un livre latin de Boccace (*De casibus virorum illustrium*). Le poème anglais, continué par les collaborateurs et les successeurs de Sackville, ne renferme rien qui égale l'*Introduction* et la première légende, celle de Henri, duc de Buckingham, composées par Sackville lui-même.

La tragédie de *Gorboduc* était inspirée par celles de Sénèque; style tendu et toujours sérieux, dignité soutenue du langage, récits substitués au spectacle, emploi fréquent des messagers, admission des chœurs, tout fait rentrer la pièce de Sackville dans le cadre des œuvres

classiques. Du reste, ce ne sont pas les catastrophes qui lui manquent. Le poète accumule dans son intrigue autant d'horreurs que son imagination peut en concevoir ; on en peut juger par l'analyse suivante :

Gorboduc, roi de la Grande-Bretagne, a, de son vivant, partagé son royaume entre ses deux fils Ferrex et Porrex. Les deux jeunes rois entrent aussitôt en lutte : le plus jeune tue l'aîné ; leur mère venge la victime en égorgeant le meurtrier. Le peuple indigné se révolte et massacre Gorboduc et la reine : une affreuse guerre civile désole le pays et le combat ne cesse que faute de combattants.

Malgré ces tragiques événements, malgré le style savant, clair, aisé, quelquefois même éclatant du poète, *Gorboduc* est une œuvre fade et ennuyeuse. « Ce qui y manque, c'est ce qui manquait dans le théâtre de Sénèque qui en a été le modèle : le mouvement dramatique, l'analyse des caractères, et par-dessus tout l'art de ménager et de graduer l'intérêt par l'habile enchaînement des péripéties. Les personnages y parlent trop et n'y agissent pas assez, ou plutôt leurs paroles n'y servent pas assez à l'action[1]. » Ce sont des maximes générales, des lieux communs sonores, des tirades à effet, en un mot c'est de la déclamation et non pas du drame.

Une curieuse concession faite par Sackville aux habitudes de son public, ce fut d'introduire dans sa pièce, avant chacun de ses actes, une pantomime qui en annonçait d'avance le contenu. Cet usage des anciens théâtres populaires, où le spectacle muet parlait de loin aux yeux et aidait à entendre et à suivre l'intrigue, se conserva longtemps sur la scène anglaise. Shakspeare, qui l'exclut de ses propres drames, l'admet pourtant dans la pièce que son Hamlet fait jouer devant le roi et la reine.

1. A. Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*, chapitre II.

D'autres drames dans le genre classique succédèrent à *Gorboduc*. Robert Wilmot fit représenter en 1568 et imprimer en 1592 *Tancrède et Sigismonde*, sujet emprunté à Boccace ; George Whetstone composa en 1578 *Promos et Cassandra*, d'où Shakspeare a tiré le sujet de *Mesure pour mesure ;* Samuel Daniel, en 1594, écrivit deux tragédies très classiques, *Cléopâtre* et *Philotas*. Sur cinquante-deux pièces jouées dans les vingt années qui suivirent l'éclosion de *Gorboduc* et dont les titres ont été conservés, dix-huit avaient pour sujet l'histoire ou la mythologie anciennès, et devaient appartenir d'une façon plus ou moins complète à l'école des imitateurs de Sénèque. Une lutte s'établit entre leurs partisans et ceux d'un drame plus libre et plus populaire qui commençait à s'établir et dont nous parlerons bientôt.

Dans cette querelle anticipée des anciens et des modernes, des classiques et des romantiques, l'auteur de l'*Arcadie*, le savant et ingénieux Sidney, prit parti pour les anciens. Dans sa *Défense de la poésie* (1583), espèce d'art poétique, il se prononça nettement en faveur des doctrines que Boileau soutint un siècle plus tard. Il proscrivait en termes formels le mélange du comique et du tragique dans la même pièce ; il se plaignait de la licence avec laquelle les auteurs de son temps déshonoraient par des plaisanteries bouffonnes les situations les plus sérieuses. Quant aux unités d'action, de temps et de lieu, il les exigeait toutes comme également nécessaires. Mêlant l'ironie au bon sens, il se moquait de la manière la plus piquante des libertés prises par ses adversaires. « Dans les pièces nouvelles, disait-il, vous avez l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre et tant d'autres sous-royaumes, que l'acteur, lorsqu'il y arrive, doit toujours commencer par dire où il est ; car autrement le sujet ne serait pas compris. Ensuite vous aurez trois dames qui se promènent pour cueillir des fleurs, et vous devrez croire que le théâtre

est un jardin. Tout à coup vous entendrez parler d'un naufrage dans le même lieu, et vous avez tort si vous ne le prenez pas pour un rocher... Un instant après ce sont deux armées qui s'élancent, représentées par quatre épées et quatre boucliers ; et quel cœur assez dur pour ne pas se figurer qu'il y a là une bataille rangée ? Quant au temps, nos auteurs en sont encore plus prodigues : chez eux, d'ordinaire, un jeune prince et une jeune princesse tombent amoureux l'un de l'autre ; la princesse devient mère et met au jour un beau garçon ; elle l'égare ; il devient un homme, s'éprend d'amour et va devenir père, et tout cela dans l'espace de deux heures. »

On le voit, la question entre les deux systèmes dramatiques était nettement posée vers le milieu du seizième siècle ; et si Shakspeare et ses contemporains ne passèrent point dans le camp de la tragédie classique, ce fut de leur part choix et non ignorance.

Au reste, l'école classique des Anglais ne se montra pas toujours si sage que nous venons de le voir dans le manifeste de Sidney : elle eut aussi ses bizarreries et ses extravagances. La renaissance littéraire était venue surtout par l'Italie : l'Angleterre, dans sa reconnaissance, confondit volontiers les Italiens modernes avec ceux qu'ils faisaient revivre. Pétrarque avait consacré sa vie à ressusciter les anciens ; il était dans ses *Épîtres* le correspondant de Cicéron ; dans son *Africa* l'imitateur de Virgile ; mais sa plus originale, sa plus charmante, sa plus durable gloire, c'étaient ses *Sonnets*, ses *Canzoni*, ses *Triomphes*, où, à travers une passion vraie et céleste, perçait plus d'une fois le bel esprit du temps, la recherche, la *morbidezza* italienne. Les imitateurs de Pétrarque, les *pétrarquistes*, remplirent leurs compositions des faux brillants, caprices passagers du maître. Ces défauts séduisants, dont on pouvait trouver le germe même chez les anciens, chez Ovide, chez Sénèque par exemple (*dulcibus vitiis*), arrivant en

Angleterre sous le patronage de noms illustres, furent aisément pris pour des qualités, et comme ils étaient plus accessibles à l'imitation que les beautés véritables, les beaux-esprits les imitèrent et parvinrent bien vite à les surpasser.

L'écrivain dont le nom se rattache surtout à cette mode littéraire est John Lyly[1], bourgeois de Londres, esprit sérieux, moral, délicat plus que passionné, et séduit par l'éclat des dernières productions de la poésie italienne, qu'il était allé étudier sur place. Avant d'écrire pour le théâtre, Lyly composa un roman qui eut un long et durable succès et décida pour vingt années du goût anglais et du ton de la conversation polie : « *Euphuès*, ouvrage « très agréable à lire pour tout le monde et dont il est « très nécessaire de se souvenir, ouvrage où sont contenus « les plaisirs que poursuit l'esprit dans la jeunesse, grâce « aux charmes de l'amour, et le bonheur qu'il recueille « dans l'âge mûr par la perfection de la sagesse. » Tel est le long titre de l'ouvrage, dont la première partie, *Euphuès ou l'anatomie de l'esprit* parut en 1580; la seconde, *Euphuès et son Angleterre*, en 1581. L'inspiration du livre vient en ligne droite d'Italie : la scène est à Naples d'abord, ensuite à Athènes ; les doctrines, les habitudes, les discussions sophistiques sur l'amour idéal rappellent l'école platonicienne de Florence ; le nom même d'Euphuès est emprunté à la *République* de Platon. Quant à l'action du roman, elle est nulle et sans intérêt ; le seul but de l'auteur, sa préoccupation constante, c'est l'analyse subtile et raffinée des sentiments, le tour ingénieux des pensées et des images. Il n'exprime rien simplement ; il cherche constamment une forme imprévue et piquante : une perpétuelle

1. John Lyly, Lilly, ou Lylly, l'inventeur de l'*Euphuïsme*, naquit vers 1583 dans le comté de Kent. — *Euphuès, the anatomy of wit*, London, 1580, in-4°. — *Euphuès and his England*, London, 1581, in-4°.

antithèse non seulement dans les idées, mais encore dans la forme des mots[1], une absurde affectation de savoir, qui se manifeste par des allusions continuelles à l'histoire et à la mythologie, une prodigalité ridicule de comparaisons, tels sont les caractères du style de l'*Euphuès*. Citons un exemple de la manière dont parlent ses personnages : Lucilla, après avoir rappelé à ses admirateurs qu'il y a plus de dangers dans l'amour que de lièvres dans l'Athos, passe en revue toutes les histoires de l'antiquité où il est question de femmes trompées par des étrangers, comme Didon, Ariane, etc. :

C'est une chose ordinaire, et déplorable, poursuit-elle, de voir la simplicité prise au piège de la ruse, et ceux qui ont le plus de force avoir aussi le plus de méchanceté[2]. L'araignée file sa fine toile pour enlacer la mouche, le loup prend un air candide pour dévorer l'agneau, le milan fond sur la perdrix, l'aigle happe la mouche... J'ai lu que le taureau attaché au figuier perd sa force, qu'une troupe de daims tout entière s'arrête comme en extase qnand ils sentent une pomme odorante, que le dauphin est attiré au rivage par les sons de la musique. Faut-il s'étonner, quand le daim sauvage est captivé par une pomme, si la douce demoiselle s'apprivoise en présence d'une fleur; et quand le dauphin est alléché par l'harmonie, si les femmes sont attirées par la mélodie de la parole de l'homme?

Nous avons vu, dans les comédies espagnoles[3], des morceaux d'un goût tout à fait semblable. Une exubérance de fantaisie, une ivresse de bel esprit signala partout en Europe l'époque de la Renaissance. L'Italie d'abord, puis l'Angleterre, l'Espagne, la France avec ses précieuses et ses épistoliers, subirent tour à tour *l'influence*. Il semble que l'abus de la pensée en précède partout l'usage rai-

1. Il représente une personne adonnée au vol plutôt qu'au profit, *to theft than to threft;* comme si l'on disait en français : il veille *au grain plutôt qu'au gain.*

2. Those that have most *might* to be infected with most *malice ;* remarquez le jeu sur la similitude des sons.

3. *Littératures méridionales,* pages 333 et 334.

sonnable. Avoir trop d'esprit, aurait-on pu dire à Lyly dans son propre langage, c'est sans doute en avoir beaucoup ; mais c'est n'en avoir pas assez.

L'auteur d'*Euphuès* ne semblait point né pour le théâtre ; il composa néanmoins neuf comédies, où se montrent les mêmes défauts que dans son roman. Il est vrai qu'à l'exception d'une seule, *La mère Bomdie*, grossière farce populaire, elles furent toutes écrites pour la cour : pleines d'allusions flatteuses, de compliments à la reine, de subtilités de langage, elles étaient faites plutôt pour amuser une réunion de courtisans oisifs que pour entraîner un auditoire populaire, aussi avide d'action et d'émotions qu'indifférent aux recherches ingénieuses du style. On cite parmi ses compositions dramatiques *Alexandre et Campaspe* (1584), *Sappho et Phaon* (1584), *Endymion* (1591), *Galatée* (1592), *Midas* (1592), qui toutes, comme on le voit, appartiennent à l'antiquité par leurs sujets. La première en date et la meilleure de toutes, *Alexandre et Campaspe*, peut nous servir d'exemple de ce qui manquait à Lyly pour être un vrai poète dramatique. Le sujet était heureux et promettait des situations touchantes : Alexandre, ayant ruiné Thèbes, emmène en captivité les femmes thébaines qui ont échappé au massacre. Dans le nombre se trouve une jeune fille d'une naissance obscure, mais d'une éclatanté beauté, Campaspe, dont le roi devient amoureux et dont il commande le portrait au peintre Apelle. Celui-ci s'éprend à son tour de l'admirable modèle qui pose chaque jour devant lui. Entre l'artiste et le roi, c'est pour l'artiste que penche le cœur de Campaspe. Alexandre l'apprend, et en prince généreux il cède la jeune fille à son rival. Il y avait là une donnée intéressante et féconde en développements dramatiques. Apelle pouvait être placé entre la passion et l'honneur, Alexandre entre l'amour et la magnanimité. Lyly n'a songé à aucune de ces situations ; il n'a vu dans son sujet qu'un canevas à

broder d'ingénieuses sentences : il raisonne sur la passion au lieu de la peindre. Ainsi Héphestion qui essaye de dissuader Alexandre d'aimer Campaspe, ne songe qu'à balancer avec symétrie des périodes antithétiques.

Je ne puis vous dire, Alexandre, si le récit de cette passion est plus honteux à entendre que la cause n'en est douloureuse à connaître... Quoi ! c'est le fils de Philippe, le roi de Macédoine, qui est devenu le sujet de Campaspe, la captive thébaine ! Est-ce cet esprit dont le monde ne pouvait contenir la grandeur, qui est renfermé dans l'étroite orbite d'un œil séduisant ? etc.

La jeune fille n'est pas moins qu'Héphestion vouée au culte de l'antithèse :

Campaspe, se dit-elle à elle-même, il est difficile de juger si ton choix est plus déraisonnable que ton sort n'est infortuné. Un peintre est-il entré plus avant dans ton esprit qu'un prince ? Apelle plus avant qu'Alexandre ? La bassesse de tes sentiments trahit celle de ton origine. .

Les passages de ces comédies qui ont le plus de mérite sont ceux qui n'appartiennent pas au genre dramatique. Tous les Anglais qui aiment la poésie connaissent la jolie chanson anacréontique que Lyly met dans la bouche d'Apelle :

Ma Campaspe aux cartes joue,
Contre l'Amour, un baiser.
Il perd : elle tend la joue ;
Et son gain vient s'y poser.
Mais l'Amour veut sa revanche :
Il met à jeu cette fois
Son arc avec son carquois,
Puis une colombe blanche,
Puis deux jolis colibris,
Coursiers du char de Cypris.
Il perd : Campaspe a tout pris.
Lors, n'ayant plus autres choses,
L'enfant met à jeu les roses
Sur sa joue à peine écloses ;
Puis le corail rougissant

Sur sa lèvre, et la fossette
Qui dans son menton descend.
Pour le coup, rafle complète :
Ma Campaspe a tout gagné.
Le pauvre Amour indigné,
Pour dernière tentative,
Joue enfin ses deux beaux yeux:
Le dernier de ses enjeux
Passe à la belle captive.
C'est de là qu'en vérité
L'Amour aveugle est resté.

Pauvre Amour, si la cruelle
T'a traité si durement,
Moi, son malheureux amant,
Comment me traitera-t-elle?

Cupid and my Campaspe play'd
At cards for kisses ; Cupid paid.
He stakes his quiver, bow and arrows,
His mother's doves and team of sparrows;
Loses them too; then down he throws
The coral of his lip, the rose
Growing on's cheek (but none knows how)
With these the crystal of his brow,
And then the dimple of his chin;
And these did my Campaspe win.
At last he set her both his eyes;
She won, and Cupid blind did rise.

O, Love, has she done this to thee,
What shall, alas! become of me?

Le style raffiné de Lyly, ses jolis riens prétentieux eurent un très grand succès, qui dura plus de vingt années. La cour, qui aspirait à l'élégance de la conversation, qui, comme notre hôtel de Rambouillet, voulait à tout prix se *dévulgariser*, crut avoir rencontré l'idéal qu'elle cherchait. « Notre nation, dit en 1632 l'éditeur des comédies de Lyly, est redevable à notre auteur pour lui avoir enseigné un nouvel anglais. *Euphuès et son Angleterre* donna le ton à ce langage : toutes nos dames devinrent ses écolières, et celle qui n'aurait pu parler euphuïsme eût été aussi peu considérée que celle qui, aujourd'hui,

ne pourrait parler français. » C'est dire que les écrivains furent contraints de se plier à cette mode du grand monde. Parmi les euphuïstes on peut citer au premier rang George Peele, appelé par un contemporain *primus verborum artifex;* Peele, auteur du *Jugement de Pâris*, où la pomme était décernée non à Vénus, mais à la reine Élisabeth; auteur aussi des *Amours du roi David et de la belle Bethsabé*, pièce que Campbell proclama avec un peu de complaisance « la plus ancienne source de pathétique et d'harmonie qu'on puisse signaler dans notre poésie dramatique ». Shakspeare lui-même, surtout dans ses débuts, sacrifia trop souvent à l'euphuïsme. Quand nous entendrons ses personnages faire de propos délibéré assaut de bel esprit, entasser d'extravagantes métaphores, descendre même aux quolibets et aux calembours, il faudra remonter à « la plus ancienne source », il faudra penser à Lyly[1].

CHAPITRE IV

LE DRAME POPULAIRE

Mœurs et caractère des spectateurs. — Marlow; *La vie et la mort du docteur Faustus.*

Telle fut, sur la scène anglaise, l'œuvre des lettrés et des poètes de cour. Par bonheur le peuple était là, et nul système dramatique ne peut longtemps se passer de son suffrage. La cour elle-même, malgré ses efforts et ses

1. Walter Scott, en ressuscitant le siècle d'Élisabeth dans son roman *Le monastère*, n'a pas manqué d'y mettre en scène ce spirituel travers. Mais il faut bien se souvenir que le rôle de sir Piercy Shafton, dont l'auteur a voulu faire un personnage ridicule, est moins la reproduction que la charge de l'euphuïsme.

prétentions à l'élégance, était peuple encore par la rudesse de ses mœurs, la franchise brutale de ses instincts, l'énergie sauvage de ses passions. De plus ce public était un public anglais, tout de chair et de sang (*flesh and blood*); la nature violente de l'homme, l'animal sauvage que chacun de nous porte en soi, et que, dans nos sociétés modernes, la loi, la religion, la conscience, l'opinion publique, parviennent à peine à museler, s'élançait alors dans toute sa fougue au sein d'une société instable, indécise dans sa forme, échappée aux vieilles croyances, peu docile encore aux nouvelles. « Ils ressemblent, dit M. Taine, à de beaux et forts chevaux lâchés en plein pâturage : leurs instincts natifs n'ont été ni apprivoisés, ni muselés, ni amoindris. »

« Regardez, continue le même écrivain, chez les hommes incultes, chez les gens du peuple, comme tout à coup le sang s'échauffe et monte au visage ; les poings se ferment, les lèvres se serrent et ces corps vigoureux se précipitent tout d'un bloc vers l'action. Les courtisans de ce siècle ressemblent à nos hommes du peuple. Ils ont le même goût pour les exercices des membres, la même grossièreté de langage, la même sensualité avouée. Ce sont des corps de charretiers avec des sentiments de gentilshommes, des habits d'acteurs et des goûts d'artistes. ... Le sang, la souffrance, ne les émeut pas. La cour assiste à des combats d'ours et de taureaux, où les chiens se font éventrer, où un animal enchaîné est parfois fouetté à mort; et c'est, dit un officier du palais, une charmante récréation, *a goodly relief*[1]. »

Les crimes contre les personnes sont nombreux et féroces, la répression est sanglante et terrible. Quand un homme en frappe un autre dans l'enceinte du palais de la reine, on lui coupe le poing et on ferme les artères avec

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, livre II, chapitre II.

un fer rouge. On ne rencontre dans les chroniques du temps que pendaisons, bûchers, suppliciés détachés vivants de la potence, éventrés, coupés en quartiers, membres jetés au feu, têtes exposées sur les murailles. Jugez des matériaux que de pareilles mœurs fourniront au théâtre, et du genre d'émotion que demandera au drame un public accoutumé, dans la vie réelle, à de pareils spectacles !

La nature morale est complexe et multiple. A côté de ses énergies féroces, elle recèle dans ses replis des sources de sentiments délicats et tendres. Les hommes de ce temps réunissent en eux ces contrastes. « Excessifs et inégaux, prompts aux dévouements et aux crimes, capables de pleurer comme des enfants, de mourir comme des hommes; souvent bas courtisans, plus d'une fois véritables chevaliers, parmi tant de contrariétés de conduite, ils ne manifestent avec constance que le trop-plein de leur nature. Ainsi disposés ils peuvent tout comprendre, les férocités sanguinaires et les générosités exquises, les brutalités de la débauche infâme et les plus divines innocences de l'amour... passer subitement de la bouffonnerie triviale aux sublimités lyriques, écouter tour à tour les calembours des clowns et les odes des amoureux. Même il faudra que le drame, pour imiter et contenter la fécondité de leur nature, prenne tous les langages, le vers pompeux, surchargé, florissant d'images, et, tout à côté, la prose populacière; bien plus il faudra qu'il violente son cadre naturel; qu'il mette des chants, des éclats de poésie dans les conversations des courtisans et dans les harangues des hommes d'État... qu'il force les dieux à descendre sur la scène et l'enfer lui-même à livrer ses féeries. Nul théâtre n'est si complexe; c'est que jamais l'homme ne fut plus complet[1]. »

1. Taine, ouvrage et passage cités.

C'est à partir de l'année 1580 que se développe, dans sa force inégale mais puissante, le drame populaire qui devait exprimer ce caractère original de la nation. Il y avait alors à Londres un assez grand nombre de jeunes gens instruits, mais pauvres; élèves des universités, mais s'égarant volontiers dans les chemins de traverse du savoir, et préférant la vie aventureuse, les libres allures de la bohème littéraire à la poursuite d'une *fellowship* ou d'un bénéfice ecclésiastique. Le théâtre était pour eux une carrière tout ouverte. Quelques-uns se faisaient acteurs, d'autres se contentaient de composer pour la scène. La scène payait peu, mais elle acceptait tout et achetait chaque jour : une ébauche écrite en quelques heures sur la table de la taverne, une vieille chronique mise en dialogue et bien épicée de meurtres et de crimes fournissaient à l'auteur l'ale et le bœuf de sa journée. Théâtre et poètes échangeaient quotidiennement leurs produits et les consommaient aussi vite. Londres vit éclore ainsi une foule de poètes et une multitude de compositions dramatiques. Middleton, Rowley, Greene, Massinger, Webster, Marston, soixante autres esquissèrent ainsi des milliers de pièces éphémères, au milieu desquelles éclataient quelquefois des conceptions originales, des situations saisissantes, des élans poétiques d'une véritable inspiration. Car le drame populaire fut bien loin d'être un drame prosaïque. Le peuple anglais, comme le peuple espagnol, exigeait au contraire de ses poètes, à côté des quolibets les plus grossiers, une profusion extrême et souvent excessive de toutes les richesses et de toutes les audaces du langage.

Le plus remarquable de ces poètes précurseurs et contemporains de Shakspeare fut Christophe Marlow, né vers 1565 et fils d'un cordonnier de Cantorbéry. Sa vie fut orageuse, comme ses œuvres, et se termina, comme elles, d'une manière tragique. Quoique pauvre, il avait reçu à Cambridge l'éducation universitaire et pris ses grades.

Venu à Londres, il y vivait dans la misère et probablement dans la débauche; il mourut dans une querelle de cabaret, frappé de son propre poignard par la main d'un valet, son rival. Il commença à écrire pour le théâtre vers l'an 1586, où il fit représenter son *Tamerlan*. Cette pièce emphatique, déclamatoire, boursoufflée jusqu'au ridicule, n'en marque pas moins une révolution importante dans l'art dramatique des Anglais. Rompant avec l'afféterie et les jeux d'esprit des euphuïstes, Marlow prit pour idéal la grandeur des actions et des caractères. C'était Hardy après Théophile Viau. Il ébranla puissamment ses auditoires, « frappant fort plutôt que juste ». Dans la forme même il fut novateur : avant lui, on ne connaissait au théâtre que la prose, qui est l'antipode du lyrisme, et la poésie rimée, qui fatigue bien vite par sa monotonie; Marlow employa ce que les Anglais appellent le vers blanc, le vers non rimé, celui de Shakspeare et de Milton, si distinct de la prose par son accent régulier, ses inversions et ses audaces de style. C'était introduire sur la scène l'élan et la richesse de l'ode; c'était consacrer l'alliance du drame populaire avec la poésie.

Parmi les huit drames de Marlow, figure la mise en scène de la Saint-Barthélemy, sous le titre de *Massacre de Paris*, esquisse confuse, dit Villemain, où les crimes s'entassent tellement, qu'il n'y a plus de place pour la terreur.

Outre cette pièce, nous trouvons dans le répertoire de Marlow les trois meilleures tragédies que le théâtre anglais ait produites avant Shakspeare, *Édouard II*, *Le juif de Malte* et *Le docteur Faustus*. *Edouard II* servit de modèle au grand poète pour ses chroniques dramatiques. C'est l'histoire découpée en tableaux qui passent tour à tour sous nos yeux. « Marlow nous montre le faible et malheureux roi, victime de son affection pour son favori, détrôné par les grands, par sa propre femme, et tué dans sa prison

par l'ordre de Mortimer, tué bientôt lui-même par l'ordre du nouveau roi. Cette série d'horreurs sanglantes est rendue claire et terrible dans l'œuvre de Marlow. A la première scène paraît le favori Gaveston, rappelé de France dès l'avènement d'Édouard II. A la seconde vous voyez déjà monter contre ce favori la haine des seigneurs et des évêques; puis le nouvel exil de Gaveston; puis la faiblesse croissante du roi, la conspiration de cour, la guerre civile, la reine et son fils dans le camp des rebelles, le roi vaincu et prisonnier, le roi forcé d'abdiquer et l'abdication ne le sauvant pas d'une mort violente, dans un sale et froid cachot [1]. » Ce dernier acte est tout entier dans la forme où se complaisait Euripide; l'émotion est produite par la mise à nu des misères humaines, sans élévation de sentiment, et par les seuls cris de la souffrance et de la douleur physique. Le poète nous fait assister à la longue agonie du roi; il nous montre son corps usé par les privations et souillé par les fanges du cachot; nous le voyons trembler devant son assassin et se débattant sous l'étreinte du meurtrier. Malgré le pathétique matériel de ces tableaux, il y a loin de ce cri de la chair souffrante, de ce désespoir d'un homme faible à qui on arrache la vie, à la peinture des douleurs morales et des déchirements de l'âme que nous trouverons bientôt dans *Hamlet*, *Lear* et *Henri VIII*.

Le juif de Malte, qui a probablement donné à Shakspeare l'idée du *Marchand de Venise*, a été conçu par Marlow dans le même esprit qu'*Édouard II* : il est atroce sans être tragique. Le poète y entasse autant de crimes et d'horreurs que son imagination peut en concevoir. Le juif Barabas, riche commerçant de Malte, a été dépouillé de ses biens par l'injustice des chevaliers. Dès lors il a juré de se venger, et il poursuit sa vengeance avec un acharnement implacable. Il calomnie, il trahit, il tue tout ce qu'il peut sai-

1. Villemain, *Journal des Savants*, mars 1856.

sir. Il empoisonne tout un couvent, y compris sa fille qui s'y est réfugiée. Il livre Malte aux Turcs et complote un vaste massacre qui doit exterminer les Turcs victorieux. Mais loin d'augmenter l'émotion, cette accumulation d'horreurs l'affaiblit et l'arrête. Le juif de Marlow n'est plus une créature humaine dominée par une vraie passion, c'est une machine à meurtres qui frappe, mais ne vit pas, qui écrase par une froide nécessité tout ce qu'atteint son engrenage. Shakspeare a su tirer l'argent du plomb vil : il a montré dans son Shylock ce que devaient être au moyen âge la haine et la vengeance d'un juif vrai et vivant.

La plus célèbre et la plus puissante des œuvres de Marlow c'est *La vie et la mort du docteur Faustus*[1], vieille légende du moyen âge à laquelle le génie du grand poète allemand a donné l'immortalité. Ici, comme par un pressentiment du nom glorieux que ce drame unirait un jour au sien, le dramaturge anglais s'est surpassé lui-même : en dépit des scènes bouffonnes trop nombreuses qu'il a cru devoir accorder au goût de ses spectateurs, il a conçu un caractère et une action vraiment tragiques. Il faut le dire après Villemain, quoique cette assertion ressemble à une irrévérence : le Faust de Marlow est plus dramatique que celui de Gœthe. L'un et l'autre, avides de savoir et de jouissances, vendent leur âme au diable en échange de la science et du plaisir. Mais le Faust anglais est bien plus croyant et par conséquent bien plus ému que l'allemand : il tremble, il hésite dans son marché infernal ; il éprouve sans cesse des commencements de remords ; et à la dernière heure le dénouement fatal, la prise de possession du docteur par le démon, est un spectacle bien plus terrible que l'indulgente et splendide amnistie accordée par la philosophie de Gœthe à son coupable héros.

Nous sommes au terme de la vingt-quatrième année du

1. London, 1604, in-4°.

pacte. C'est le *dernier jour d'un condamné:* le docteur voudrait suivre le conseil pieux de trois amis qui le visitent : il voudrait prier, mais la prière ne peut sortir de ses lèvres; il voudrait lever les mains au ciel, mais une force mystérieuse entrave le mouvement de ses mains.

O mon Dieu! je voudrais pleurer, mais le démon retire au dedans de moi mes larmes. Puisse le sang me jaillir au lieu de larmes! Oh! il arrête ma langue. Je voudrais lever au ciel mes mains; mais, voyez, ILS les ont saisies et les retiennent.

— Qui donc, Faust (disent ses trois visiteurs)?

— Lucifer et Méphistophélès. Oh! messieurs, je leur ai donné mon âme pour ma science.

Resté seul, il attend avec une anxiété toujours croissante le moment terrible où les vingt-quatre années seront écoulées:

O Faust, s'écrie-t-il, tu n'as plus qu'une seule heure à vivre, et après tu dois être damné éternellement! Arrêtez-vous, sphères toujours mouvantes du ciel, afin que le temps puisse finir et que minuit ne vienne jamais... Ah! que du moins cette heure soit une année, un mois, une semaine, un jour ordinaire, afin que Faust puisse se repentir et sauver son âme...

Les astres se meuvent toujours, le temps court, l'horloge va sonner, le démon va venir et Faust sera damné. Oh! je veux m'élancer vers le ciel! Quelle main me rejette en bas! Voyez, le sang du Christ ruisselle dans le firmament; une goutte de ce sang pourrait me sauver. O mon Christ! je veux l'appeler encore. Oh! épargne-moi, Lucifer! Où est-il maintenant? Parti! Voilà son bras menaçant et son front furieux. Montagnes et collines, venez, venez, tombez sur moi, et cachez-moi loin de la colère pesante du ciel. Non!... alors je veux m'enfoncer la tête baissée dans la terre. Terre, ouvre-toi! Oh! non; elle ne veut pas me recevoir. Vous, étoiles qui avez présidé à ma naissance, vous qui m'avez départi pour lot la mort et l'enfer, attirez vers vous Faust, comme une vapeur légère, dans les flancs du nuage qui se forme au loin, afin que lorsque vous me vomirez dans l'air, mes membres puissent tomber de votre bouche fumante, mais que mon âme monte et s'élève au ciel. (*L'horloge sonne un coup.*)

Oh! la demi-heure est passée; bientôt l'heure le sera. Oh! si mon âme doit souffrir pour mon péché, mettez quelque terme à ma peine incessante. Que Faust vive en enfer mille, cent mille années, mais qu'à la fin il soit sauvé. Aucun terme n'est assigné aux âmes damnées. Pourquoi, Faust, n'es-tu pas une créature sans âme, ou pourquoi celle que

tu as est-elle immortelle... Maudits soient les parents qui m'ont engendré! Non, Faust, maudis-toi toi-même; maudis Lucifer, qui t'a privé des joies du ciel. (*L'horloge sonne minuit.*)

L'heure sonne, l'heure sonne! maintenant, mon corps, évanouis-toi dans l'air, ou le démon t'emportera rapidement en enfer. O mon âme, change-toi en petites gouttes d'eau et tombe dans l'Océan, pour qu'on ne te retrouve jamais! (*Tonnerre... Les démons entrent.*)

Oh! pitié! ciel! Ne me lancez pas des regards si terribles, couleuvres et serpents! Ne viens pas, Lucifer. Je brûlerai mes livres. O Méphistophélès!

Jamais, dit avec raison M. Mézières, les angoisses que cause au coupable la crainte de la damnation éternelle n'ont été exprimées avec plus de force.

Mais, par un instinct vraiment poétique, Marlow ne termine pas sa tragédie sur cette scène d'horreur; un trait plus doux, quoique triste encore, en purifie l'émotion. Les deux disciples de Faust viennent après cette nuit de tempête s'enquérir du sort de leur maître. Ils ne retrouvent que ses restes déchirés. Tout en frissonnant à cette vue, ils veulent, par égard pour le savoir, leur rendre les honneurs funèbres, auxquels assisteront tous les étudiants. Le chœur, que Marlow a conservé mais peu employé dans sa pièce, s'associe à ces sentiments et au respect que commande la science, même malgré ses abus.

Elle est coupée la branche qui aurait pu grandir si droite : il est brûlé le rameau de laurier qui jadis croissait sur cette tête savante [1].

Ce dénouement terrible est précédé par une conception ravissante, que le génie de Gœthe s'est bien gardé de laisser perdre : le Faust du poète anglais, pour couronner ses jouissances fugitives, évoque, lui aussi, l'idéal splendide de la beauté antique, il fait apparaître Hélène. Et de même que chez Homère, en présence de la belle

1. Le *Faust* de Marlow a été traduit en français par M. François-Victor Hugo, Paris, 1858, in-18.

coupable qu'ils maudissaient avant de la voir, les vieillards qui accompagnent Priam sur la haute tour d'Ilion, se lèvent et admirent; ainsi les savants amis à qui le magicien a fait contempler cette merveille des âges passés, se retirent charmés, et « pour cette bienheureuse vue, souhaitent à Faust bonheur et bénédiction à toujours ». N'est-ce pas là le poétique symbole de l'effet produit sur les hommes du moyen âge par les premiers rayons de la renaissance classique?

Malgré ses exagérations et son emphase, l'auteur du *Docteur Faustus* mérite la place la plus honorable parmi les prédécesseurs de Shakspeare, et c'est avec raison qu'un de ses jeunes contemporains, Ben Jonson, dans des vers qu'il adressait au grand poète, vantait le *vers puissant* de Marlow (*Marlow's mighty line*).

Ce poète exerça autour de lui une grande influence : son camarade Robert Greene imita son enflure, tout en cultivant le genre précieux inauguré par Lyly. Il fit un drame intitulé *Roger Bacon*, pâle réminiscence du *Docteur Faustus*, un *Roland furieux* qui avait la prétention de rivaliser avec *Tamerlan*. Mais Greene ne réussit guère que dans les scènes plaisantes.

Le plus célèbre des imitateurs de Marlow, fut Thomas Kyd, qui donna au théâtre deux ouvrages très applaudis et très admirés pendant trente ans, et considérés ensuite comme le type des mélodrames ridicules, *Hieronimo* et *La tragédie espagnole*. Cette dernière pièce renferme néanmoins des passages d'un pathétique incontestable, qui durent en assurer le succès.

Tel était donc, si nous l'envisageons, comme nous y sommes contraint, d'une façon très sommaire, l'état du théâtre anglais à l'époque où Shakspeare arriva de Stratford à Londres, c'est-à-dire en 1586 ou 1587. Ce théâtre présentait « la plus grande diversité : des pièces bouffonnes en

partie improvisées par des acteurs populaires, des drames classiques, réguliers, sérieux, ornés de discours et de lieux communs oratoires, une comédie de cour mythologique et quintessenciée, enfin des tragédies poétiques, passionnées, pleines de mouvement, d'imagination et d'actions tragiques, de péripéties, de catastrophes et de luttes sanglantes [1]. » Nous allons voir quel parti le grand poète a su tirer de ces éléments, et comment, à l'exception du drame classique, il les emprunta presque tous, mais en les transformant, en fondant dans une harmonieuse unité ces procédés jusque-là disparates et hostiles.

CHAPITRE V

SHAKSPEARE. PREMIÈRE PÉRIODE

Éducation de Shakspeare. — *Roméo et Juliette.* — Les sonnets. — Les drames historiques.

Nos lecteurs connaissent maintenant le caractère du théâtre sur lequel parut Shakspeare [2]. Ils ne s'étonneront point de retrouver dans les ouvrages du grand homme une partie des vices contre lesquels il eut à lutter. Un réformateur paye toujours un peu son tribut aux opinions qu'il rectifie : les défauts de Shakspeare — et nous verrons plus loin qu'ils sont nombreux et choquants — furent surtout ceux de son époque ; son génie appartient à lui seul.

1. Mézières, *Prédécesseurs de Shakspeare*, chapitre IV.
2. William Shakspeare, né à Stratford-sur-Avon, le 23 avril 1564, mort le 23 avril 1616.

La carrière dramatique de Shakspeare se divise en plusieurs classes de travaux, sinon toujours séparées, du moins nettement distinctes. A son arrivée à Londres (1586) le fils du gantier de Stratford se jette par goût, par instinct, par besoin, dans une troupe d'acteurs : c'étaient les comédiens du Lord Chambellan, dont Richard Burbadge était le directeur. Comme le jeune poète, avec peu d'instruction, avait de l'esprit et de la facilité pour les vers, il se mit à rajeunir, à retoucher pour le style, sans y rien changer pour le fond, certaines vieilles pièces déjà goûtées du public, et qui le furent bien davantage sous leur nouvelle parure. De ce nombre sont la comédie des *Erreurs*, *Titus Andronicus*, le drame historique de *Henri VI;* plus tard il refondit d'une manière analogue, mais avec plus de bonheur, *Timon d'Athènes* et le *Roi Lear* qu'il trouvait déjà au théâtre.

Ensuite il composa un peu plus librement de légères et brillantes esquisses, où il ne faisait qu'effleurer les situations et les caractères. Ce n'est pas encore le poète de génie qui crée pour lui-même, c'est le directeur (Shakspeare l'était devenu) qui découpe en actes et en scènes tous les romans à la mode, dans l'intérêt de son théâtre. A cette seconde période appartiennent entre autres les *Deux jeunes gens de Vérone*, la *Nuit de l'Épiphanie* (*Twelfth night*), les drames tirés de l'histoire d'Angleterre, et la délicieuse tragédie de *Roméo et Juliette.*

Dans cette pièce dont le sujet est emprunté aux conteurs italiens, Masuccio, Luígi da Porta, Bandello, toute pleine de *concetti*, de madrigaux, de jeux d'esprit, et tout étincelante d'émotions à fleur d'âme, on sent déjà, comme chez Pétrarque, la passion vraie sous un langage factice. Rien n'est frais et pur comme cet amour de deux enfants, autour duquel grondent les sombres haines italiennes, et qui s'exhale comme un encens au milieu des poisons, du sang et des tombeaux. Oui, c'est bien

le rossignol qui chante la nuit sous le feuillage de l'oranger :

> Believe me, love, it was the nightingale[1];

ou plutôt c'est le chant de l'alouette, précurseur de l'aurore, c'est le premier rayon du jour, qui s'élève sur la colline au milieu des humides brouillards.

> It was the lark, the herald of the morn,
> .... and jocund Day
> Stands tiptoe on the misty mountain tops[2].

A la même époque où il créait *Roméo et Juliette*, Shakspeare écrivait deux poèmes narratifs sur des sujets classiques, mais avec un goût qui l'était fort peu, *Adonis* (1593) et *Lucrèce* (1594) ; il composait aussi des *sonnets* qui ont tous les défauts ordinaires aux pétrarquistes, la rhétorique artificielle substituée au sentiment et à la passion. Ces ouvrages étaient un triple tribut que payait le poète à la société élégante où il commençait à être admis. Le jeune provincial s'empressait d'étudier ce que le grand monde admirait uniquement, l'antiquité latine et l'Italie contemporaine ; peu et mal instruit dans son enfance, il comblait à la hâte les lacunes de son éducation première, écoutait les gens du bel air, lisait des traductions, amassait des matériaux, et, de peur de paraître ignorant, prodiguait dans ses compositions juvéniles les allusions à la mythologie, les citations de l'antiquité, tous les témoignages de sa science de fraîche date. Au milieu de ce faux goût, condition de ses premiers succès, la sensibilité de Shakspeare perce par des élans de vraie passion. On trouve dans son *Adonis*, dans sa *Lucrèce*, dans ses *sonnets*, « la fougue

1. Crois-moi, mon amour, c'était le rossignol. (Act. III, sc. 5, v. 5.)
2. C'était l'alouette, précurseur de l'aurore.... Le jour charmant se tient debout sur le sommet de la montagne voilée de brume. (*Ibidem.*)

et l'emportement du naturel poétique, une espèce de bouillonnement de toutes les forces et de tous les désirs. On n'a jamais vu de cœur si palpitant au contact de la beauté et de toute beauté, si ravi de la fraîcheur et de l'éclat des choses, si âpre et si ému dans l'adoration et la jouissance[1]. »

Les drames tirés des chroniques de l'Angleterre forment une partie importante des compositions de la jeunesse de Shakspeare. Plus heureux que nous, plus attachés au culte des traditions nationales, les Anglais avaient, même avant leur grand poète, transporté leurs chroniques sur la scène et puisé dans ces représentations un élément d'intérêt populaire et des leçons de patriotisme. Shakspeare trouva le théâtre en possession de *Henri VI*, ou la lutte sanglante des deux Roses, qu'il remania et refit en trois parties dans la première période de sa vie. Avec *Richard III*, pièce composée en 1593 et très supérieure aux précédentes, nous approchons de la deuxième période de son talent, nous admirons pour la première fois la puissance du génie tragique de notre poète et le parti qu'un esprit si original peut tirer de l'histoire. *Richard II* suit de très près *Richard III*. Les deux parties de *Henri IV* sont de 1596 au plus tôt, et de 1598 au plus tard. *Henri V* est de 1599. Le *Roi Jean*, qui est à coup sûr de 1598, forme un enclave dans cette histoire de la dynastie de Lancastre. Enfin la série des compositions historiques se termine en 1603 ou 1604, dans la pleine maturité du génie de Shakspeare, par le drame de *Henri VIII*.

On voit que l'ordre dans lequel furent écrits ces divers drames n'est point la suite chronologique des faits. Le poète a obéi dans la composition à l'attrait de chaque sujet, à l'impulsion de son goût, au désir du public et aux intérêts matériels de ses acteurs. Il ne faut pas parler d'un

1. Taine, ouvrage cité, livre II, chapitre IV.

grand cycle conçu de prime abord et réalisé avec méthode : le succès d'un drame historique suggérait la tentative d'un autre drame analogue. Les spectateurs demandaient la suite d'un sujet qui leur avait plu, ou les antécédents d'une action intéressante. L'unité d'ensemble de cette œuvre multiple est le fait des événements.

On en peut dire autant de la construction particulière de chaque pièce. Le plan général, les événements, les péripéties, les catastrophes finales sont données par l'histoire: le poète se contente de découper les chroniques de Holinshed et de Hall en scènes et en tableaux. La réalité historique domine la fantaisie du poète et la circonscrit dans un cercle dont elle n'ose s'écarter. Shakspeare n'est pas toujours exact, il est souvent mal informé; mais il tient toujours compte de ce qu'il sait, et, dans les limites de son savoir, il est aussi scrupuleux qu'un historien. Cette docilité, qui pourrait gêner un poète moins fécond, devient pour Shakspeare une excitation salutaire. N'ayant rien à inventer dans le domaine des faits, il se livre tout entier à son admirable faculté de concevoir et de créer des caractères : il explique les événements par les hommes, les faits par les passions, il cherche dans les sentiments de ses personnages la cause de leurs actions, et nous montre l'homme principe plus encore que victime de sa destinée.

C'était une tâche difficile que de renfermer dans l'enceinte étroite d'un théâtre fort mal monté le spectacle de ces grands événements qui agitèrent deux royaumes, changèrent plusieurs dynasties et dévorèrent de nombreuses armées. Le spectateur, quelque indulgent qu'il soit, ne peut s'empêcher de sourire lorsque, dans le *Roi Jean*, par exemple, on lui montre la ville d'Angers bloquée par sept ou huit comparses, les deux rois et les bourgeois dialoguant du haut et du bas des murailles, la princesse Blanche de Castille assistant à leur entrevue, et fiancée au pied du mur sur la proposition improvisée d'un des bourgeois

assiégés. Toutes les grandes scènes de l'histoire se retrécissent ainsi par les nécessités d'une mesquine et rapide représentation. On s'est moqué de *l'unité de temps et de lieu* des classiques : la concentration du temps et de l'espace n'est guère moins choquante dans le drame libre de Shakspeare.

Personne, au reste, mieux que le poète lui-même ne sent et n'avoue l'insuffisance de ses moyens.

Oh! que n'avons-nous, s'écrie-t-il dans le préambule de *Henri V*, une muse qui sur des ailes de flamme s'élève aux régions les plus brillantes de l'invention ; un royaume pour théâtre, des princes pour acteurs et des monarques pour spectateurs de cette scène imposante ! Vous verriez alors le belliqueux Henri paraître sous ses traits véritables, avec la fière majesté du dieu Mars, traînant à sa suite, comme des chiens en laisse, la Famine, la Guerre et l'Incendie, impatients de s'élancer sur leur proie. Mais pardonnez, spectateurs indulgents, pardonnez à l'humble et faible génie qui n'a pas craint de produire sur une scène si étroite un si vaste sujet. Cette arène, propre tout au plus à des combats de coqs, peut-elle contenir les vastes plaines de la France? Pouvons-nous entasser dans cette enceinte circulaire tous ces casques qui aux champs d'Azincourt ont resplendi dans l'air épouvanté ? Excusez-nous ; si un simple chiffre n'occupant sur le papier qu'un bien faible espace, peut représenter un million, permettez que pour figurer de si grandes choses, nous agissions comme des chiffres sur votre puissance d'imagination. Supposez que dans cette enceinte sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies, qui lèvent leurs têtes altières séparées par une mer étroite et périlleuse. Que votre pensée supplée à notre impuissance; de chacun de nos guerriers faites-en mille et créez des armées imaginaires. Quand nous parlons de chevaux, figurez-vous que vous les voyez marquer sur le sol l'empreinte de leurs sabots; car c'est votre imagination qui doit parer nos rois, les transporter d'un lieu à un autre, franchir les limites du temps, resserrer dans les limites d'une heure les événements de plusieurs années.

On ne pouvait convenir d'une manière plus franche que les sujets choisis par le poète se refusaient absolument à un cadre dramatique. Aussi introduit-il quelquefois sur la scène un personnage étrange, qu'il appelle le chœur, et qui a pour mission de raconter en style poétique les événements que la représentation n'a pu montrer. Ici la forme dramatique elle-même a disparu : nous sommes en

pleine épopée. Le morceau précédemment cité est une des allocutions de ce chœur et peut nous donner une idée de toutes les autres.

Par une étrange compensation, Shakspeare essaye, même dans le dialogue, de suppléer à l'insuffisance du spectacle par la pompe exagérée des paroles. Il se fait le décorateur emphatique de ses royaux personnages : pour atteindre à leur dignité, dont il sent le besoin, il se boursoufle jusqu'à l'enflure ou s'entortille dans les sinuosités les plus recherchées du bel esprit. Une veuve désolée, lady Percy, prétend qu'elle n'aura jamais « assez de vie pour abreuver de ses larmes le cyprès de la tombe, afin qu'il grandisse et qu'il élève jusqu'aux cieux le souvenir de son glorieux époux ». L'archevêque de Cantorbéry, causant avec son collègue l'évêque d'Ély, énumère les qualités imprévues qui se révèlent dans le nouveau roi Henri V ; il prétend que, dans toute question politique quelconque, ce prince « dénouera le nœud gordien aussi aisément que sa jarretière. Si bien que lorsqu'il parle, l'air, libertin emprisonné, reste tranquille, tandis que l'admiration muette s'embusque dans les oreilles des hommes, prête à dérober le doux miel de ses paroles. »

Quand ce belliqueux monarque est mort, les ducs de Bedford et de Gloster expriment leurs regrets et leur admiration par les paroles suivantes qui ouvrent la tragédie de *Henri VI*.

BEDFORD. — Que le ciel soit tendu de noir, que le jour fasse place à la nuit. Comètes, qui annoncez les révolutions des empires, brandissez dans les cieux vos tresses cristallines, et fouettez-en les méchantes et rebelles étoiles, qui ont consenti à la mort de Henri...

GLOSTER. — L'Angleterre n'avait jamais eu un roi avant lui. Il possédait des vertus dignes du commandement. Son épée étincelante éblouissait les hommes de ses rayons; et ses bras s'étendaient plus largement que les ailes du dragon...

Il est inutile de multiplier les exemples ; il est peu de

pages des drames historiques où le lecteur n'en rencontre plusieurs. Il semble que le poète, en faisant parler de nobles personnages, éprouve un besoin de grandeur qu'il ne sait comment satisfaire, et qu'il assouvit, faute de mieux, par l'emphase. « Tu l'as faite riche, disait Phidias à un sculpteur qui avait émaillé d'or une statue de Vénus; tu l'as faite riche, ne pouvant la faire belle. »

Mais qu'il rencontre un personnage vraiment grand par le caractère ou par la passion, comme Henri V, comme Richard III, comme Constance, la mère d'Arthur, comme Marguerite d'Anjou, la femme de Henri VI; ou vraiment original dans son esprit et dans ses vices, comme Tyrrel (dans le *Roi Jean*), comme Falstaff (dans *Henri IV*), le génie de Shakspeare s'éveille; il oublie ses habitudes de théâtre, son bel esprit, sa mauvaise rhétorique, si goûtée de son auditoire demi-barbare; il ne pense plus qu'aux puissantes créations qui l'obsèdent : leur âme devient son âme, il sent, il souffre, il vit avec eux et en eux.

Citons pour exemple l'admirable scène des deux Talbot, dans le camp anglais près de Bordeaux. La victoire est aux Français; il ne reste plus aux Anglais qu'à fuir ou à mourir avec honneur.

LE VIEUX TALBOT. — O mon fils, je t'avais envoyé chercher pour te servir de maître dans l'art de la guerre, afin que le nom de Talbot pût revivre en toi alors que l'âge, ayant tari la sève dans mes membres affaiblis, aurait confiné ton père dans son oisif fauteuil; mais — ô destinée fatale et cruelle — tu n'es venu que pour être la proie du trépas, que pour tomber dans des périls terribles et inévitables. Ainsi, mon cher enfant, monte le plus agile de mes chevaux, et je t'enseignerai le moyen d'échapper par une fuite soudaine; allons, ne diffère plus, et pars.

JOHN TALBOT. — M'appelé-je Talbot, et suis-je votre fils? Vous voulez que je fuie!... Le monde dira : « Il n'est pas du sang de Talbot, celui qui a fui lâchement, pendant que le noble Talbot restait au combat. »

— Fuis pour venger ma mort si je suis tué.

— Pour qui fuit ainsi, il n'y a plus de retour.

— Si nous restons tous deux, nous sommes sûrs de mourir.

— Eh bien! que ce soit moi qui reste, et vous, mon père, fuyez Votre perte serait grande, grande doit être votre prudence. Moi, je suis in-

connu, l'Angleterre ne perd rien en moi... Mon père, je demande à genoux la mort plutôt qu'une vie conservée au prix de l'infamie.

— Tu veux donc qu'une même tombe ensevelisse toutes les espérances de ta mère?

— Oui, plutôt que de la déshonorer.

— Au prix de ma bénédiction, je te commande de partir.

— Je partirai pour combattre l'ennemi, non pour le fuir.

— Tu peux sauver en toi une partie de ton père.

— Je n'en sauverais qu'une portion déshonorée.

— Tu n'as pas encore acquis de gloire, tu n'en as point à perdre.

— J'ai votre nom glorieux, le flétrirai-je par la fuite?

— L'ordre de ton père te lavera de cette tache.

— Vous ne pourrez témoigner pour moi, si vous mourez. Si le trépas est tellement certain, alors fuyons tous deux.

— Que je laisse ici mes soldats combattre et mourir! jamais pareille infamie ne souillera ma vieillesse.

— Et vous voudriez que ma jeunesse s'en rendît coupable? On ne pourra pas plus me séparer de vous que vous ne pourriez vous-même vous partager en deux. Restez, partez, faites ce qu'il vous plaira, je ferai comme vous ; car si mon père meurt, je ne veux pas lui survivre.

— Eh bien! viens, reçois mes adieux, mon noble fils, toi dont la vie doit s'éteindre avant la fin du jour. Viens, vivons ou mourons ensemble; et que des champs français nos deux âmes s'envolent ensemble vers les cieux.

Que le lecteur veuille bien par la pensée revêtir ce morceau d'une versification ferme, précise, aussi mâle et austère que celle des plus beaux dialogues de Corneille, rimée ici, contre l'habitude du théâtre anglais, ce qui l'élève encore au-dessus du ton ordinaire et prête aux héroïques reparties une plus grande vigueur; alors il verra dans cette scène un digne pendant de notre vieil *Horace*, avec quelque chose de plus vivant encore et de plus dramatique.

Nous ne pouvons extraire toutes les scènes admirables, tous les grands caractères, toutes les nobles créations que présentent les drames historiques. Qu'il nous suffise de signaler au lecteur français quelques passages qui appellent plus particulièrement son attention, comme, par exemple, dans le *Roi Jean*, la scène (acte IV, sc. I) où le jeune prince Arthur, condamné à perdre les yeux brûlés par un fer rouge, attendrit par ses plaintes le dur et cruel

Hubert, son gardien et son bourreau ; — la scène où meurt le duc d'York, poignardé sous les yeux et par l'ordre de Marguerite d'Anjou (*Henri VI*, 3e partie, acte Ier scène IV). L'implacable Marguerite lui jette un mouchoir qu'elle a rougi dans le sang de Rutland, le plus jeune fils d'York, massacré par ses ordres. La douleur, l'agonie du malheureux père est portée à un tel degré qu'elle arrache des larmes même à ses meurtriers. — Indiquons encore le tableau si pathétique (*Richard III*, acte IV, scène Ire), où deux reines, dont l'une tombe du trône d'Angleterre, l'autre y va monter par le crime de son époux, arrivent à se plaindre mutuellement et à se séparer sans se haïr, l'une pour ceindre la couronne, l'autre pour voir mourir ses deux fils, les *enfants d'Édouard*. — Rappelons enfin la grande et admirable peinture du châtiment de Richard III, de ses remords personnifiés dans les fantômes de ses victimes, qui lui apparaissent comme un cortège lugubre sous sa tente maudite, la veille du combat de Bosworth, et lui répètent tour à tour sa fatale sentence : « DÉSESPÈRE ET MEURS ! » Rappelons son courage obstiné, sa lutte suprême, digne du Satan de Milton, lorsque vaincu, abandonné, au milieu de ses prodiges de valeur[1], renversé de son cheval de bataille tué sous lui, il continue de combattre, en demandant à grands cris : « Un cheval ! un cheval ! mon royaume pour un cheval ! [2] ». Voilà de ces grandes et impérissables beautés, de ces traits de génie qui n'appartiennent à aucun système dramatique et qui assurent à leur auteur l'admiration de tous les temps.

Nous ne pouvons prendre congé des drames historiques sans jeter au moins un coup d'œil sur l'élément comique

1. The King enacts more wonders than a man...
His horse is slain, and all on foot he fights.

2. A horse! a horse! My kingdom for a horse!
(Richard III, acte V, scène v, vers 7.)

dont Shakspeare a égayé un certain nombre de ces pièces. On ne nous pardonnerait pas de passer sous silence les joyeux compagnons de la jeunesse du prince Henri, le gros chevalier Falstaff, cétte masse de chair si spirituelle, ce type si accompli des bas côtés du caractère anglais, ce Sancho Pança d'outre-Manche, aussi sensuel, aussi poltron, mais bien plus ingénieux que celui de Cervantes, et, en outre, gentleman par sa naissance et par son éducation. « Tout homme, écrit M. Mézières, est à la fois un corps, une âme et un esprit. Ce qui fait l'originalité de Falstaff c'est qu'il n'y a réellement chez lui que la partie bestiale et la partie intelligente qui subsistent. Il ne s'est jamais aperçu, et aucun de ceux qui le connaissent n'a jamais remarqué qu'il eût une âme. C'est un corps grossier servi par un esprit délié. » — « Falstaff, dit très bien M. Taine, a les passions des bêtes et l'imagination des gens d'esprit. Il a le ventre énorme, les yeux rougis, la trogne enflammée : il passe sa vie accoudé parmi les brocs de la taverne ; il ne se réveille que pour blasphémer, mentir, se vanter et voler... Et ce qui est pis, il est vieux, chevalier, homme de cour et bien élevé. Ne semble-t-il pas qu'il doive être odieux et rebutant ? Point du tout ; on ne peut s'empêcher de l'aimer. Au fond, comme Panurge son frère, il est « le meilleur fils du monde ». Il n'y a point de méchanceté dans son fait ; il n'a d'autre envie que de rire et de s'amuser... S'il a des vices, il les expose si naïvement qu'on est forcé de les lui pardonner... Ce gros bonhomme ventru, poltron, cynique, braillard, ivrogne, est un des favoris de Shakspeare. C'est que ses mœurs sont celles de la pure nature, et que l'esprit de Shakspeare est parent de son esprit. » Falstaff est un type très populaire en Angleterre, qui ne s'est point complètement naturalisé chez nous, parce qu'il exprime, avec l'exagération nécessaire au théâtre, une certaine alliance de l'esprit et des grossières jouissances du corps, bien plus fréquente chez nos voisins que chez nous.

L'alliance du comique avec le sérieux est un des traits non pas constants, mais accidentels des drames historiques, comme des autres compositions théâtrales de Shakspeare. Le poète ne semble pas avoir sur ce point de théorie générale : il admet la plaisanterie dans ses œuvres sérieuses, quand elle semble appelée par le développement des caractères ou des événements. Dans plusieurs drames elle est complètement absente (*Richard II*) ; dans d'autres elle tient peu de place (le *Roi Jean*, rôle de Falconbridge) ; dans quelques-uns elle se développe à loisir et monte presque au premier rang (*Henri IV*). Sur ce point comme sur tous les autres Shakspeare obéit, non pas à une doctrine préconçue, mais à la nature des sujets qu'il traite et à l'impulsion de son génie. Dans certaines pièces il refuse nettement à la partie grossière de ses spectateurs les bouffonneries déplacées que leur goût lui demande :

Quant à ceux, dit-il dans un de ses prologues (*Henri VIII*), qui viennent pour assister à une pièce gaillarde et ordurière, ou pour voir un drôle en longue robe bigarrée, bordée de jaune (costume des bouffons), ceux-là seront trompés dans leur attente ; car sachez, auditeurs bénévoles, que si nous mêlions la vérité historique avec des scènes de bouffonnerie, outre que ce serait ravaler notre intelligence et démentir notre réputation, nous nous exposerions à ce qu'il ne nous restât plus le suffrage d'un seul ami éclairé.

Quand au contraire il admet le mélange du plaisant et du sévère, il se sert du premier comme d'un contraste utile à l'essor du second. Il semble dire, de ses plaisanteries vulgaires, ce que son prince Henri dit de ses vulgaires compagnons.

Je vous connais tous, et je veux bien pour un moment me prêter à favoriser les folies de votre désœuvrement. En cela j'imiterai le soleil, qui permet quelquefois aux nuages jaloux de dérober au monde sa splendeur, afin que, quand il lui plaît d'être encore lui-même, il puisse, aux yeux qui le regrettent, briller avec plus de charme.

« Ne cherchons donc point, dit très bien M. Mézières,

les grandes beautés des drames historiques de Shakspeare là où elles ne sont pas, et où lui-même n'a pas voulu les mettre. Ce qui vivifie ces œuvres admirables, et ce qui leur assure une durée immortelle, ce ne sont pas les quolibets de Falstaff, mais ce sont au contraire toutes les qualités sérieuses d'un puissant esprit; c'est l'intelligence politique des événements; ce sont les aperçus profonds de l'observateur, qui, malgré l'intervalle des temps, juge avec pénétration les hommes et les choses; c'est l'étude poétique des caractères, la force de l'imagination qui, à l'aide de quelques traits épars dans d'arides chroniques, recompose les physionomies; l'abondance des enseignements philosophiques que la réflexion dégage des faits en apparence les moins instructifs; c'est enfin le patriotisme ardent qui éclate par intervalles, comme pour attester la nationalité de l'auteur et l'unité de ses inspirations[1]. »

CHAPITRE VI

SHAKSPEARE. SECONDE PÉRIODE

Les chefs-d'œuvre. — *Othello; Hamlet; le roi Lear; Macbeth; Coriolan: Jules César; Antoine et Cléopâtre; La tempête.*

Cependant si dans ces drames empruntés aux chroniques de l'Angleterre, le poète savait conquérir sa liberté de création par l'analyse des caractères, il n'y était pas moins restreint dans son élan par les limites des faits et par les données inviolables de l'histoire. Il n'y pouvait être poète dramatique que dans les détails : une autorité supérieure lui imposait les plans et les péripéties. Pour

1. *Shakspeare, ses œuvres et ses critiques*, chapitre IV.

trouver Shakspeare tout entier, il faut le chercher dans les grands drames où l'imagination toute-puissante ne reçoit de la tradition que des noms, ou tout au plus des événements incertains et peu connus, dans *Othello*, *Hamlet*, *Le roi Lear*, *Macbeth*, *La tempête.*

C'est des premières années du dix-septième siècle (1602 ou 1603) que date la seconde période des travaux de Shakspeare. C'est alors qu'à l'imagination errante et capricieuse du jeune homme succède le ferme regard de l'homme mûr, du penseur, du philosophe.

Un grand fait littéraire, un de ces événements intimes qui renouvellent l'homme secrètement, discrètement, sans rien changer à ses apparences extérieures, s'était accompli dans le poète : il avait lu et étudié notre Montaigne et avec lui Plutarque et la véritable antiquité.

Un Italien, Giovanni Florio, qui vivait à la cour d'Anne de Danemark, femme de Jacques Ier, venait de traduire en anglais les *Essais de Montaigne* (« *The essais of Michael Montaigne Knight* »[1]) : le graveur le plus célèbre du temps, Martin Droeshout, en avait illustré le frontispice; le poète le plus renommé (ce n'était pas Shakspeare, mais Samuel Daniel) l'avait enrichi d'un éloge en vers. Montaigne obtenait à Londres un succès plus brillant qu'à Paris. Shakspeare, toujours attentif à l'opinion du public intelligent, ne fut pas des derniers à connaître le moraliste périgourdin. Un exemplaire du Montaigne de Florio, conservé au musée britannique avec la signature de Shakspeare et la date de 1603, nous atteste cette rencontre des deux grands esprits : des passages de Montaigne imités, traduits littéralement dans les drames subséquents du poète, ne laissent aucun doute sur l'influence exercée par l'écrivain français[2].

1. London, Edw. Blount, 1603, in-folio.

2. Montaigne avait écrit dans son célèbre chapitre des *Cannibales* (Essais, livre I, chapitre xxx) :

« Il me semble que la vraie utopie se trouve chez les sauvages des

A la suite et en compagnie de Montaigne apparut à Shakspeare un autre maître non moins utile, Plutarque; non pas le Plutarque grec, le contemporain de Domitien, le sophiste naïf dans sa pensée, laborieux et recherché dans son style; mais le *bon Plutarque*, le nôtre à nous Français, celui qu'a créé Amyot, le vrai Plutarque, aussi candide dans sa phrase que dans ses idées. Thomas North avait depuis une douzaine d'années déjà traduit en anglais la traduction d'Amyot[1]; Montaigne en révéla l'existence à Shakspeare. « Celui-ci s'en est si bien servi, qu'il y a copié des pages entières, des discours et des descriptions, sans rien changer, si ce n'est ce qu'exigeait le mouvement dramatique. Il nous suffira de signaler l'arrivée de Cléopâtre sur le Cydnus, l'apologue de Ménénius et le grand discours de Coriolan au peuple. Sous cette double

Antipodes... Là, il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance des lettres, nulle science des nombres, nul nom de magistrat ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nulles successions, nuls partages, nulles occupations qu'oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements, nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin et de blé; les paroles mêmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouïes! » etc.

Shakspeare, dans son drame fantastique *La tempête*, qui date de 1609 ou de 1611, traduit textuellement, mot pour mot, ce que vient d'écrire le philosophe gascon :

For no kind of traffic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; no use of service,
Of riches or of poverty; no contracts,
Successions, bound of lands, tilth, vineyard, none :
No use of metal, corn or wine or oil :
No occupation; all men idle, all;... etc.
(Act. II, sc. Ire.)

Voir sur ce sujet le curieux chapitre de Ph. Chasles : *Influence de Michel Montaigne sur Shakspeare.*

1. Les vies des nobles Gréciens (*Grecians*) et Romains, comparées ensemble par Plutarque, faites anglaises *d'après messire Jacques Amyot*, par Thomas North, London, 1579, in-4°.

influence, un changement complet et brusque se manifeste dans les œuvres du poète anglais. Un nouvel horizon s'ouvre désormais pour lui : il a de plus vastes perspectives ; il respire plus librement ; l'humanité l'intéresse et lui fait pitié; il rit de nos vices, il pleure de nos peines; il rêve, il doute, il ose le dire. Avant cette époque il n'avait parlé que d'amour et de ridicules sociaux; après 1602, la philosophie pénètre dans ses œuvres ; son talent prend un essor nouveau[1] ».

Indiquons les principales œuvres qui remplissent cette période :

Othello, écrit en 1602, six ans après *Roméo et Juliette*, est la dernière des tragédies de Shakspeare dont l'amour soit le principal mobile. Et quelle différence entre les deux inspirations! dans la dernière ce n'est plus la passion jeune et naïve de deux enfants que brise une inflexible destinée; c'est l'amour sérieux de deux époux, amour qu'empoisonne peu à peu la perversité infernale d'un homme : ce sont les soupçons, les déchirements, les tortures, l'exaspération meurtrière de la plus douloureuse des passions humaines, la jalousie. L'abominable Iago, qui mène du bout du doigt cette intrigue, qui provoque à son gré l'étourderie de Cassio, l'imprudente confiance de Desdemona, les doutes et la fausse conviction du Maure, me fait l'effet d'un vivisecteur, qui interroge par le scalpel toutes les fibres de son sujet, pour y faire naître à son gré la douleur; c'est une savante et cruelle étude sur le cœur humain. Mais l'horreur qu'excite Iago l'emporte peut-être sur la compassion que méritent ses victimes, et l'horreur est un ressort moins tragique que la pitié. *Roméo et Juliette* font couler des larmes pures; on plaint moins Othello et Desdemona qu'on ne déteste leur bourreau[2].

1. Philarète Chasles, ouvrage cité, page 176.
2. Shakspeare a pris dès la première scène du premier acte, le soin

Hamlet dans l'ordre chronologique vient après *Othello*. Ce sujet avait été traité deux fois déjà sur le théâtre anglais, en 1587 et en 1594. Il ne paraît pas que Shakspeare ait tiré parti pour son propre ouvrage des essais de ses prédécesseurs. Son drame, dont la dernière et définitive rédaction est de l'an 1603, révèle au plus haut degré les nouvelles dispositions philosophiques du poète. Ici l'idée tient plus de place que l'action. Cette tragédie est née presque tout entière de l'âme de Shakspeare. L'auteur y verse dans un seul rôle les idées philosophiques et ironiques dont son esprit est obsédé. Il trace avec une évidente complaisance le portrait de ce jeune homme « si irrésolu, si sombre, si malheureux, mais en même temps si généreux et si tendre. Shakspeare retoucha son œuvre à trois reprises différentes, et chaque fois il ajouta quelque chose aux monologues de Hamlet et aux conversations du prince avec Horatio[1] »

Hamlet met dans tout son jour un des traits les plus frappants du génie de Shakspeare. Ce qui distingue en général ses créations, c'est que les caractères n'y sont pas formés uniquement en vue de l'intrigue. Chez nous, Français, les personnages n'existent guère que pour la tragédie où on les place; ils sentent, ils pensent, ils expriment ce que demandent les événements qui les mettent en scène; ils sont les hommes d'affaires de la péripétie. Chez le poète anglais les personnages ont une existence plus large, plus indépendante ; ils pourraient vivre même en dehors de l'action. Hamlet réalise surtout cette condition. Il n'a pas besoin d'être pressé par les événements pour méditer et pour souffrir. Le mal qui le consume ne vient pas des circonstances au milieu desquels il se trouve placé : quelle

malheureux de flétrir sa Desdemona, encore inconnue du spectateur, par les grossières plaisanteries que Rodrigue et Iago adressent à Brabantio, en lui révélant l'union de sa fille et du Maure.

1. Mézières, *Shakspeare*, chapitre v.

qu'eût été sa fortune, il aurait éprouvé le dégoût de la vie et le mépris des jouissances terrestres. Comme le Werther de Gœthe, dont il est le précurseur et peut-être le modèle, le Hamlet de Shakspeare semble né non pour agir, comme le veut la nature de l'homme, mais pour penser et pour souffrir. Ce n'est pas un événement précis, particulier, qui les pousse tous deux à la mort ou au suicide, c'est la tendance maladive de leur âme, c'est la réflexion aigrie qui les fatigue et les tue. « On pourrait retrancher de leur histoire les malheurs dont ils sont victimes, sans que leurs sentiments fussent changés, et sans qu'ils pussent se réconcilier avec la vie. » C'était une audacieuse tentative que de jeter sur le théâtre, qui ne vit que d'action, un personnage dont le caractère propre est l'irrésolution et la lassitude de vivre. C'est la gloire de Shakspeare d'avoir fait de cette peinture un de ses chefs-d'œuvre[1].

Le *Roi Lear* a pu être composé en 1604. C'est une des créations les plus pathétiques, sinon les plus dramatiques de son auteur. Je me souviens d'avoir entendu dire à Ph. Chasles que Shakspeare était trop poète pour la scène. Le *Roi Lear* est une preuve de cette assertion. Dans ce drame le pathétique va jusqu'à l'horreur. La donnée de la pièce, la légende empruntée à Holinshed et Geoffroy de Monmouth, est à la fois horrible et absurde : le poète l'a acceptée avec son indifférence ordinaire à l'égard des événements historiques ou légendaires. Puis il y a fortement établi le caractère du père infortuné, du roi découronné, du vieillard abandonné et privé de la raison. Jamais les douleurs paternelles n'ont été représentées avec plus de puissance ; jamais poète n'a évoqué plus de compassion pour la vieillesse et la dignité royale avilies, pour le cœur d'un père brisé par ses enfants. Notons ici, comme

1. Gœthe a consacré plusieurs chapitres de son roman *Wilhelm Meister* à l'étude et à l'analyse de Hamlet.

un admirable contraste, le caractère du bouffon du roi, l'une des figures les plus originales du poète, qui par le badinage railleur dont il couvre les idées les plus profondes, vient heureusement tempérer l'émotion douloureuse de cette lugubre histoire, et, par sa fidélité à son vieux maître malheureux et délaissé, devient un caractère touchant et digne du drame où il tient sa place.

Macbeth, qui put être écrit en 1605, est regardé par beaucoup de critiques comme le chef-d'œuvre de Shakspeare. Cette pièce est en effet une puissante étude psychologique : c'est la peinture de tous les degrés de perversion qui mènent une âme ambitieuse de la tentation au crime et au châtiment. Ce que Racine a conçu et réalisé dans *Britannicus*, où Néron, presque vertueux au début, devient graduellement scélérat et fratricide, le poète anglais, qui dispose plus largement du temps et de l'espace, l'a exécuté d'une manière plus terrible dans la personne de Macbeth. Le développement de ce caractère forme l'unité du drame et en resserre tous les événements en une chaîne indissoluble. Nous y voyons le désir du pouvoir naître et grandir dans un cœur jusqu'alors loyal. Ses espérances malsaines se personnifient dans les affreuses sorcières, qui lui prédisent qu'il sera thane de Cawdor et ensuite roi d'Écosse. Sa femme lady Macbeth lui met à la main le poignard : le roi Duncan tombe sous ses coups; son ami Banco est assassiné, les enfants de Macduff périssent par ses ordres : Macbeth est roi. Mais le remords se dresse dans son âme sous des traits effrayants; il ne dort plus : « Macbeth a tué le sommeil »; le fantôme de Banco apparaît à ses yeux dans la salle du festin; Macbeth n'y peut plus trouver place : « la table est pleine (*the table is full*) ». La nouvelle reine ne peut plus laver la tache de sang qui rougit sa main. Elle erre la nuit dans son palais, somnambule malheureuse, comme une morte souffrante. Les prédictions menaçantes se pressent et frappent les têtes cri-

minelles; l'ordre de la nature semble bouleversé, les forêts marchent contre les meurtriers, et la mort seule vient offrir un asile à leur tourment.

Ce drame a quelque chose de rude et de gigantesque, comme les créations du vieil Eschyle; les mœurs barbares, les sombres superstitions de l'Écosse du moyen âge, le style mâle et énergique du poète, le merveilleux terrible qu'il a su évoquer, émeuvent et ébranlent l'âme du spectateur et étouffent la critique sous l'admiration.

Le fruit le plus naturel des études de Shakspeare sur Plutarque c'est sa trilogie romaine, *Coriolan*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*. Il traite ces sujets empruntés à l'antiquité d'après le même système que ses drames tirés des chroniques d'Angleterre. Il reçoit docilement de l'histoire le dessin de ses pièces et leurs péripéties, il accepte les faits sans les modifier et les explique en ressuscitant sous nos yeux les personnages. Mais ici Shakspeare a un flambeau qui lui manquait ailleurs. Au lieu de maigres et barbares chroniqueurs, il a pour guide un riche et intelligent compilateur. Le biographe de Chéronée lui a raconté ses acteurs avec des détails intimes, le poète anglais les connaît et les voit vivre. Il a moins à inventer dans leurs actes et dans leurs paroles : il n'a à créer que les âmes qui sont par-dessous, et c'est le don spécial de Shakspeare de deviner l'intention sous le fait, l'âme sous la parole ou sous l'action. Lors même qu'il connaît mal les incidents ou les mœurs, il nous présente des personnages pleins de vérité et de vie. Ce ne sont pas toujours des Romains, mais ce sont toujours des hommes.

Coriolan est hautain et méprisant pour le peuple, c'est un membre de l'aristocratie anglaise; il se résigne de mauvaise grâce à solliciter les suffrages de la multitude. Dès qu'on l'excite, il se lance à plein collier dans la colère et dans l'insulte; mais ce caractère est loin d'être tout d'une pièce. S'il est fier de son rang de patricien, il est mo-

deste au récit de ses actions. Il ne peut souffrir qu'on vante devant lui ses hauts faits. Sous l'orgueil il y a de la bonté : la récompense qu'il sollicite après sa victoire de Corioles, c'est la liberté d'un pauvre Volsque qui fut jadis son hôte. Surtout il a pour sa femme, pour son fils, pour sa mère, toutes les tendresses du cœur. Il trouve pour les exprimer des traits d'une éternelle vérité. Son obstination chancelle dès qu'il aperçoit sa femme. Il lui demande « un baiser long comme son exil, doux comme sa vengeance ». Sa vengeance même lui échappe quand elle est aux prises avec les supplications de sa mère. L'histoire imposait ce dénouement ; le mérite du poète c'est de l'avoir amené na turellement par le jeu des émotions de l'âme.

La mère de Coriolan est digne du triomphe patriotique qu'elle remporte : comme tous les personnages de notre poète, elle a sa vie et son caractère en dehors des incidents du drame. Nous l'entendons dans une scène précédente prononcer une parole digne du vieil Horace de Corneille :

Je l'envoyai à une guerre cruelle, dit-elle à la femme de son fils ; il en revint le front ceint de la couronne de chêne. Croyez-moi, ma fille, je n'éprouvai pas plus de joie en apprenant que j'avais donné naissance à un enfant mâle, que le jour où je vis pour la première fois qu'il s'était montré homme.

— Cependant, s'il avait péri dans cette guerre?

— Alors j'aurais eu pour enfant sa gloire : elle m'aurait tenu lieu de postérité. Je vous le déclare en toute sincérité, si j'avais douze fils, tous égaux dans mon amour, et que chacun d'eux me fût aussi cher que l'est pour nous notre cher Marcius, j'aimerais mieux en voir onze mourir glorieusement pour leur pays, qu'un seul languir dans la nullité et l'inaction.

C'est le « QU'IL MOURUT » de Shakspeare.

Le *Jules César* est une pièce du premier ordre : le vrai héros en est Brutus. César périt victime des lois qu'a violées son ambition. Le poète ne s'est point laissé éblouir par l'éclat du glorieux rebelle : César avec tout son génie, est à ses yeux un insurgé, un criminel. D'un autre côté,

Shakspeare ne se dissimule point ce qu'il y a de vil et d'égoïste dans la haine de la plupart de ses meurtriers. Cassius est pour lui, comme pour l'histoire, un envieux vulgaire, un patricien avide et concussionnaire. Mais Brutus que le devoir seul pousse au meurtre d'un tyran qu'il aime, Brutus qui hésite, qui souffre de la tâche cruelle que lui impose l'amour de la liberté, est un personnage dramatique digne de Hamlet. Brutus est bon pour tous, affectueux pour son esclave, attendri pour sa victime, indulgent pour Marc-Antoine, le complice et le vengeur futur de César. Brutus succombe comme succombent les héros vertueux, victime de son devoir et de son respect pour les lois de l'humanité. Mais sa défaite, que l'histoire infligeait au poète, est une de ces défaites dont parle Montaigne, « glorieuses à l'égal des victoires ».

Le caractère de ce héros de la vieille république est admirablement résumé par Antoine, son vainqueur.

De tous ces Romains, celui-là était le plus noble. Tous les autres conspirateurs n'ont agi que par haine contre le grand César; lui seul, en se joignant à eux, n'avait loyalement en vue que le bien public et l'intérêt général. Sa vie était pacifique, et les éléments qui le formaient étaient si harmonieusement combinés que la nature pouvait se lever hardiment et dire à l'univers : « C'était là un homme! [1]»

Un autre personnage bien difficile à créer, et que Shakspeare a réussi à faire vivre avec une physionomie propre dans ses drames historiques, c'est le peuple. Dans *Jules César* le peuple joue un rôle important et tristement comique : la grande scène des funérailles de César, du discours de Brutus, de l'oraison funèbre prononcée par Antoine met dans tout son jour ce personnage bruyant et mobile, la populace, qui va servir de marche-pied à l'em-

1. Sur l'expression de cette dernière pensée, voyez au chapitre précédent, page 55, notre remarque relative aux discours que Shakspeare prête à ses grands personnages.

pire. Il faut voir dans l'original ce tableau d'une impérissable vérité où la multitude, agitée successivement par le souffle des deux partis rivaux, passe par une transition rapide de la haine contre le tyran à la fureur contre ses meurtriers. Villemain, qui a cité et commenté cet admirable passage, y a relevé avec raison un trait de génie si naturel qu'il pourrait passer inaperçu. Au début de la scène, lorsque Brutus possède encore les âmes de ses auditeurs et s'efforce de les élever à l'amour pur de la liberté, entraînée par son éloquence patriotique la plèbe vocifère :

— Vive, vive Brutus!
— Portons-le chez lui en triomphe!
— Élevons-lui une statue parmi ses ancêtres!

Et enfin un citoyen, renchérissant sur les autres, s'écrie :

— Faisons-le César!

Ce mot exprime merveilleusement les deux traits caractéristiques des drames romains de Shakspeare, son ignorance de l'histoire et sa connaissance profonde du cœur humain.

Antoine et Cléopâtre, qui couronne la trilogie, est une peinture vivante de la volupté orientale, avec toutes ses tendresses, ses splendeurs, ses morts volontaires, dans une reine qui ne connaît aucun frein, et dans un général qui se plaît à oublier la gloire pour les enivrements de l'amour. Au fond du tableau apparaît la grande et austère patrie, Rome avec sa puissance, ses vertus, ses matrones sévères, ses chefs ambitieux, et avant tous ce froid et calculateur Octave, qui, à la fin du drame, reste « maître de l'univers », parce qu'il est resté « maître de lui-même ».

Les tragédies romaines de Shakspeare offrent le plus

curieux exemple du don de transformation dramatique où excelle ce poète. On y voit les faits historiques se détacher successivement des pages de Plutarque, prendre un corps et une vie, comme les événements qu'on nous a racontés le font d'ordinaire dans nos rêves. Les lignes se troublent; les traits s'altèrent; les visions de la nuit n'ont plus qu'une ressemblance lointaine avec les réalités du jour; mais les personnages ainsi créés par la fantaisie sont plus vivants et plus frappants que ceux qu'a décrits le plus soigneux des biographes. Dans ses infidélités aux mœurs et aux coutumes de Rome, Shakspeare ressemble à un enfant ingénieux et plein d'imagination qui, en vous redisant un récit dont il est ému, ramène tout à la mesure de ses idées et donne au monde sa propre forme.

Il est une dernière partie des œuvres de Shakspeare que nous ne devons point omettre; c'est celle qui, échappant à toute classification, n'a d'autre « sergent de bande », pour parler comme Montaigne, que l'imagination la plus libre et la plus effrénée. Parmi ces pièces, les unes sont de vrais romans espagnols transportés sur la scène, des drames à la manière de Lope de Vega, par exemple : *Mesure pour mesure*, *Cymbeline*, *Troïle et Cressida*, *Le conte d'une nuit d'hiver*, *Comme il vous plaira;* dans lesquelles le poète se joue au milieu des événements de la vie, sans aucun égard à la vraisemblance, sans aucun souci du cours régulier des choses de ce monde vulgaire; les autres sont des rêves plus fantastiques encore, où Shakspeare crée, à l'usage de son imagination de poète, un monde nouveau peuplé de tous les caprices de la féerie septentrionale. Dans *Le songe d'une nuit d'été*, dans *La tempête*, l'auteur se jette sans réserve dans le monde du merveilleux. Pluck, Ariel, Obéron, Titania, tous les sylphes qui soulèvent les tempêtes ou dorment dans le calice des fleurs, nous emportent sur les limites extrêmes du drame, et bercent l'i-

magination dans les songes les plus hardis de la poésie lyrique.

Ces pièces appartiennent presque toutes à la troisième période, et particulièrement aux dernières années de la vie de Shakspeare. Le poète alors a conquis son indépendance à force de succès : il domine son public par tout l'éclat de sa gloire, et lui impose les élans et même les caprices de sa pensée. Parmi ces drames de la dernière heure, *La tempête*, de l'aveu de tous les critiques, occupe le premier rang.

Le fantastique de Shakspeare, dit M. Taine, est un tissu léger d'inventions téméraires, de passions ardentes, de raillerie mélancolique, de poésie éblouissante...Rien de plus semblable à l'esprit du poète que ces agiles génies, fils de l'air et de la flamme, « dont le vol met un cercle autour de la terre » en une minute, qui glissent sur l'écume des vagues et bondissent parmi les atomes des vents. Son Ariel vole, invisible chanteur, autour des naufragés qu'il console, découvre les pensées des traîtres, poursuit Caliban, la bête farouche, étale devant les amants des visions pompeuses, et achève tout en un éclair. Shakspeare effleure les objets d'une aile aussi prompte, par des bonds aussi brusques, avec un toucher aussi délicat.

« Quelle âme! quelle étendue d'action et quelle souveraineté d'une faculté unique! Que de créatures diverses et quelle persistance de la même empreinte! Les voilà toutes réunies et toutes marquées du même signe, dépourvues de volonté et de raison, gouvernées par le tempérament, l'imagination ou la passion pure, privées des facultés qui sont contraires à celles du poète, maîtrisées par le corps que se figurent ses yeux de peintre, douées des habitudes d'esprit et de sensibilité violente qu'il trouve en lui-même.

« Chez Shakspeare le drame reproduit sans choix les laideurs, les bassesses, les horreurs, les détails crus, les mœurs déréglées et féroces, la vie réelle telle qu'elle est,

quand elle se trouve affranchie des bienséances, du bon sens, de la raison et du devoir. La comédie, promenée dans une fantasmagorie de peintures, s'égare à travers le vraisemblable et l'invraisemblable, sans autre lien que le caprice d'une imagination qui s'amuse, décousue et romanesque à plaisir, opéra sans musique, concert de sentiments mélancoliques et tendres, qui emporte l'esprit dans le monde surnaturel et figure aux yeux, par ses sylphes ailés, le génie qui l'a formée... Ne voyez-vous pas le poète debout derrière la foule de ses créatures? Elles ont toutes montré quelque chose de lui : agile, impétueux, passionné, délicat, son génie est l'imagination pure, touchée plus fortement et par de plus petits objets que la nôtre. De là ce style tout florissant d'images exubérantes, chargé de métaphores excessives, dont la bizarrerie semble de l'incohérence, dont la richesse est de la surabondance, œuvre d'un esprit qui au moindre choc produit trop et bondit trop loin[1]. »

CHAPITRE VII

CONTEMPORAINS ET SUCCESSEURS DE SHAKSPEARE

Réaction classique : Ben Jonson.

Au moment où Shakspeare affirmait, par son génie et par ses chefs-d'œuvre, la liberté la plus absolue de l'art moderne, un poète d'une grande valeur, d'un esprit hardi et original, Benjamin Jonson, s'attachait aux doctrines, aux procédés de l'art classique, qu'il s'efforçait de faire triompher sur la scène anglaise.

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome II, chapitre IV.

Né en 1574, dix ans après Shakspeare, Jonson, fils de parents pauvres, fit néanmoins de sérieuses études tant à la *school* qu'à l'université, et se rendit familière toute l'antiquité grecque et latine. Après avoir travaillé du métier de maçon, comme son beau-père, servi ensuite en qualité de volontaire dans l'armée des Flandres, il s'engagea au retour dans une troupe d'acteurs, joua les pièces en vogue, arrangea pour la scène de vieux drames oubliés, fit en un mot ce qu'avaient fait avant lui Shakspeare et tant d'autres jeunes gens intelligents et pauvres.

Sa carrière dramatique s'étendit de 1596 à 1633, des dernières années d'Élisabeth aux premières de Charles Ier. L'apogée de son talent et de sa réputation coïncide avec le règne de Jacques Ier, ce roi érudit et quelque peu pédant, qui semblait né pour aimer et protéger un poète classique.

Jonson fut un écrivain d'opposition, non au prince, mais, ce qui est plus brave encore, à la mode et au goût public. Sa vie fut un combat. Au lieu de suivre le courant de l'opinion populaire, il le remonta. Il osa, dans l'Angleterre de Marlow, de Kyd, de Shakspeare, plaider en théorie et en pratique la cause des *unités* d'Aristote ; il se moqua des libertés extrêmes du théâtre anglais, de cette scène fictive qui embrassait dans une seule pièce « une multitude de mers, de pays et de royaumes[1] ». Il plaisanta, comme l'avait fait quinze ans auparavant Sidney, comme devait le faire un siècle plus tard notre Boileau, sur cette fécondité d'événements, grâce à laquelle « un enfant peut naître dans une pièce et devenir un homme dès la première scène, avant de quitter le théâtre, puis s'élever au rang d'écuyer et de chevalier, voyager dans les entr'actes, faire des merveilles en terre sainte et ailleurs.... et à la

1. *Every man out of his humour.*

fin rentrer chez lui boiteux et accablé sous le poids des miracles qu'il a accomplis[1].

Au lieu de se lancer, comme ses contemporains, dans le drame d'imagination, Jonson, instruit à l'école des anciens, fut avant tout un poète de bon sens; dans ses comédies il observa et peignit les mœurs; il fut un Juvénal sur la scène. Dans ses deux tragédies (*Séjan* et *Catilina*), il fit parler Tacite et Salluste, et se préoccupa plus que tous ses contemporains de l'exactitude des mœurs et de la fidélité historique des caractères. Nous retrouvons chez lui les heureuses qualités des auteurs anciens, des plans suivis, bien combinés, des intrigues complètes qui ont leur commencement, leur milieu, leur dénouement; un intérêt qui croît et n'est jamais brisé, « une vérité dominante, que tous les incidents concourent à prouver, une idée maîtresse que tous les personnages concourent à mettre en lumière; bref, un art que Molière et Boileau vont appliquer et enseigner de l'autre côté du détroit. Il ne prend pas, comme Shakspeare, un roman de Greene, une chronique d'Holinshed, une vie de Plutarque, pour les découper en scènes, sans calcul des vraisemblances, indifférent à l'ordre, à l'unité.... il se gouverne, et gouverne ses personnages, il veut et sait tout ce qu'ils font et tout ce qu'il fait[2] ».

Malheureusement Benjamin Jonson n'eut pas le don merveilleux qui caractérise Shakspeare : il ne fut pas « créateur d'âmes ». Ses personnages ne sont point des êtres vivants, qu'il voit agir, qu'il entend parler, qu'il laisse errer librement à travers les hasards d'une intrigue quelconque; ce sont des vices ou des vertus abstraites, qui se lèvent à sa voix et servent docilement au progrès de l'action, à la vraisemblance du dénouement. « Il choisit une idée générale, la ruse, la sottise, la sévérité, et il en

1. *The magnetic lady.*
2. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome II, page 18.

fait un personnage. Ce personnage s'appelle Critès, Asper, Sordido, Deliro, Pecunia, Subtil; leur nom transparent indique la méthode logique qui l'a formé[1]. » Jonson est un moraliste, un satirique, plus qu'un poète. Au lieu de créer, il observe, il combine, il critique. Il songe moins à faire des êtres vivants qu'à décrier un ridicule ou une sottise. Plein d'énergie et de verve, il poursuit les travers de son siècle avec ironie ou colère.

Les vices mêmes qu'il attaque ne sont pas, comme chez Molière, les vices capitaux et éternels de l'homme, mais des folies contemporaines et passagères, ou des laideurs morales exceptionnelles, des perversités monstrueuses, qu'il se plaît à décrire, à analyser, avec toute la fidélité d'un romancier réaliste. Jonson est un Balzac dramatique.

« Si l'on veut savoir quels ont été, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les habitudes, les travers dominants, les idées favorites, les préjugés à la mode de la population de Londres, ce sont les comédies de Benjamin Jonson qu'il faut consulter. Elles saisissent ce que l'histoire ne raconte pas, ce qu'il y a de plus fugitif dans la vie des peuples : la rumeur éphémère, la nouvelle d'aujourd'hui qui sera oubliée demain, la chronique scandaleuse de la cour et de la ville.... Si Jonson nous conduit à l'église Saint-Paul, dont les ailes étaient alors livrées aux promeneurs et aux petits marchands qui y avaient établi des boutiques, nous y rencontrons des gentilshommes qui frappent le pavé de la cathédrale de leurs bottes éperonnées.... La nef est le rendez-vous d'un grand nombre d'officiers réformés que la paix a chassés des Pays-Bas où ils servaient. C'est là qu'ils passent une grande partie du jour à se vanter de leurs faits d'armes, et à raconter aux bourgeois ébahis leurs relations avec les

1. *Ibidem*, page 15.

grands généraux du siècle, qu'ils n'ont peut-être jamais vus[1]. »

Jonson se moque, comme notre Boileau, du langage prétentieux et emphatique des auteurs de son temps. Il tourne en ridicule l'enflure du drame populaire et l'affectation minaudière de la cour, la *Tragédie espagnole* de Kyd, et l'*Euphuès* de Lyly. Marston et Dekker, deux mauvais poètes du temps, deviennent les héros burlesques de son *Poetaster*, où ils figurent sous les noms de Démétrius et de Crispinus. On croirait lire Molière et rencontrer chez lui Vadius avec Trissotin. Les Précieuses ridicules de Londres trouvent chez lui leur portrait ou leur caricature : elles s'éprennent de deux gentilshommes fanfarons, dont elles accueillent les sottises avec autant d'enthousiasme que le feront chez nous Bélise, Armande et Philaminte.

Si Jonson a ses Femmes savantes, il a aussi ses Tartufes : il déclare une guerre acharnée aux puritains, tristes fanatiques du protestantisme, ennemis de la gaieté, de l'esprit joyeux de la vieille Angleterre (*merry England*), qui déjà menaçaient le théâtre et devaient bientôt le renverser. Quand il voit ces personnages austères, avec leurs cheveux coupés, leurs *têtes rondes*, leurs vêtements sombres comme des habits de deuil, il les désigne du doigt au public : « Ne vous y trompez pas, dit-il ; ne les jugez pas sur l'apparence. Ne les croyez pas meilleurs que nous. Ils ont trop d'orgueil pour être bons : ils mettent la vertu dans leur costume et dans leurs cheveux ; mais leur conscience est plus large que l'océan. Ils s'abstiennent de faire des serments, mais c'est pour ne pas tenir leur parole.... [2] » Il amène sur le théâtre un honnête pasteur d'Amsterdam, qui prétend que le besoin de la sainte cause excuse toute

1. Mézières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*. Chapitre VI, page 204.

2. *Every man out of his humour*. — *Every man in his humour*.

infraction aux lois de la morale; que la fin justifie les moyens; qu'il est permis, pour obtenir un grand bien et pour faire triompher la vérité, de se servir d'instruments impurs. Ce serait un crime de se prosterner devant une image de la sainte Vierge et surtout de se réunir au son de la cloche; mais on a le droit de faire de la fausse monnaie pour sauver le peuple de Dieu[1].

Les trois meilleures comédies de Benjamin Jonson sont : *La femme silencieuse*, *L'alchimiste* et *Le renard*. On y retrouve, avec un éclat exceptionnel, les qualités spéciales de l'auteur et aussi les limites qui l'empêchent d'atteindre au génie dramatique. Ici encore « il se complaît dans l'inconnu et l'exceptionnel. Les personnages qu'il met en scène appartiennent sans doute à la réalité; lui-même les a peut-être rencontrés et vus de près; mais ils ne se confondent pas dans la foule, ils ne représentent pas une classe de la société, ils nourrissent des vices solitaires et rares, que la curiosité du poète découvre et nous dévoile[2] ».

Morose, le principal rôle de *La femme silencieuse*, est un homme riche et bien élevé, affligé d'un seul travers : il déteste le bruit, il a la passion du silence. C'est un de ces types bizarres qu'on rencontre dans Théophraste et dans La Bruyère plus que dans le monde : Jonson l'a emprunté à l'antiquité, au sophiste Libanius. Il le fait passer d'une manière amusante par toutes les tribulations qu'un tel homme doit éprouver au choc fortuit des bavards. Pour le rendre plus comique, il lui donne la fantaisie de se marier, le séduit par la présentation d'une jeune fille presque muette avant le mariage et qui se dédommage abondamment après. Morose alors veut divorcer, il appelle à son aide deux docteurs, un avocat et un médecin qui l'as-

1. *The alchemist.*
2. Mézières, *Prédécesseurs et contemporains*, chapitre VIII.

somment à leur tour presque autant que sa femme. Survient enfin son neveu, qui, au prix de l'héritage que lui assure son vieil oncle, le tire d'affaire en lui prouvant qu'il n'est pas et ne peut être marié avec *Épicœne.*

Si *La femme silencieuse* n'est guère qu'une excellente farce, *L'alchimiste* s'élève plus haut. C'était un sujet de circonstance, au début du dix-septième siècle, quand l'Europe, par un pressentiment secret de l'éclosion future des sciences naturelles, courait au-devant des charlatans qui en promettaient les fruits ; quand les classes supérieures n'échappaient point à cette superstition ; quand le roi Jacques Ier écrivait un livre contre les alchimistes et faisait brûler ceux qu'il parvenait à saisir.

Jonson leur infligea un châtiment moins sévère et plus efficace : il les voua au ridicule. Frappant à la fois sur deux ennemis, ce sont des puritains qu'il charge du grand œuvre, lequel consiste à faire des dupes et à battre monnaie à force d'hypocrisie. Le poète, au reste, n'épargne pas plus les dupes que les fripons : s'il dévoile les supercheries du charlatan Subtil et les fraudes pieuses des puritains Ananias et Tribulation, ses associés, il raille impitoyablement les sots qui s'y laissent prendre, le clerc de procureur qui convoite la charge de son patron, le marchand de tabac qui vient chez l'alchimiste faire orienter sa nouvelle boutique : le chevalier, l'homme de cour, sir Épicure Mammon, robuste adepte du spiritisme de ce temps, qui espère acheter du charlatan Subtil le secret de l'or et de la vie. Jonson, par sa comédie de *L'alchimiste*, guérit ses contemporains des croyances et des terreurs superstitieuses que leur avait léguées le moyen âge. Mais la crédulité a la vie dure : chaque siècle elle ressuscite sous une forme nouvelle, et ne trouve pas toujours un Benjamin Jonson pour la tuer.

Le renard (*Volpone*) est encore une puissante satire, dirigée contre un vice général et durable, la passion de

l'or et des voluptés qu'il achète. Volpone est un gentilhomme vénitien, riche et célibataire, qui veut augmenter encore sa fortune, et avec l'aide de son valet et complice Mosca, trompe et rançonne, par la simulation d'une maladie mortelle, les héritiers présomptifs qui aspirent à sa succession. Volpone est un autre Épicure-Mammon, passé au premier plan de l'intrigue et enrichi de toute la ruse de l'alchimiste Subtil. Ses dupes sont encore plus ridicules et plus viles que celles du faiseur d'or. L'une d'elles va jusqu'à vendre l'honneur de sa femme pour l'espoir d'un prochain héritage. Cette comédie vengeresse est, selon nous, le chef-d'œuvre de Jonson : c'est la peinture la plus énergique des mœurs du siècle. Le poète y dévoile dans leur sinistre éclat les convoitises coupables, la luxure, la cruauté, l'amour de l'or et l'impudeur du vice. Il trouve dans sa verve de colère le talent de rendre toutes ces bassesses visibles et odieuses; il y déploie cette puissance d'indignation dont il se vante lui-même dans un de ses prologues :

Je les flagellerai, ces singes; j'étalerai devant leurs yeux de courtisans un miroir aussi vaste que le théâtre sur le quel nous jouons. Ils y verront les difformités du temps disséquées jusqu'au dernier nerf et jusqu'au dernier muscle, avec un courage ferme et avec le mépris de toute crainte... Ma rigide main a été faite pour saisir le vice, pour le tordre par une vive pression, et pour exprimer l'humeur corrompue de ces âmes d'éponge qui vont léchant toutes les basses vanités[1].

Ce satirique si énergique, si *réaliste* dans ses peintures de la société contemporaine, fut en même temps, comme la plupart des écrivains de son époque, un poète plein d'imagination et de fantaisie. « Plusieurs de ses pièces, *L'entrepôt des nouvelles*, *Les fêtes de Cynthia*, sont des comédies fantastiques et allégoriques, comme celles d'Aristophane. Dans ses *Mélanges* (*Miscellaneous poems*) il a

1. *Every man out of his humour*, prologue.

écrit des vers d'amour délicats, voluptueux, charmants, dignes de l'idylle antique. Par-dessus tout, il a été le grand, l'inépuisable inventeur de ces *masques*, sortes de mascarades, de ballets, de chœurs poétiques, où s'est étalée toute la magnificence et l'imagination de la renaissance anglaise[1]. »

De 1596 à 1637, époque de sa mort, Benjamin Jonson a composé plus de cinquante ouvrages dramatiques, dont dix sont des comédies, trois des satires comiques, comme il les appelle lui-même, deux des tragédies d'assez peu de valeur; le reste, des *masques* et divertissements de cour. Esprit vigoureux et original, lui seul peut revendiquer la gloire d'être opposé, comme antagoniste, sinon comme rival, à son contemporain Shakspeare, et d'avoir soutenu avec talent un système dramatique dont le goût national et les succès du grand poète de Stratford avaient prononcé la condamnation.

Au-dessous de ces deux grands noms, le théâtre anglais de la première partie du dix-septième siècle en présente un grand nombre dont leur patrie peut à juste titre s'enorgueillir : Beaumont et Fletcher, ces deux jumeaux dramatiques, marchent au premier rang; vient ensuite et à peu de distance l'élégant et énergique Massinger; puis Ford, Webster, Middleton, Decker, Thomas Heywood, Chapman, Rowley. Nous pourrions ajouter, d'après les critiques anglais, quatre-vingts noms à cette liste ; chiffre qui atteste à la fois la fécondité de cette période littéraire et l'empressement du public pour les plaisirs de la scène. Nous laisserons à l'histoire particulière de la littérature anglaise l'appréciation de chacun de ces auteurs et l'analyse de leurs ouvrages; il nous suffit d'avoir embrassé l'ensemble du mouvement dramatique de l'Angleterre et signalé les types originaux de ses plus brillantes productions.

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome II, chapitre. III.

CHAPITRE VIII

BACON

Caractère moral de Francis Bacon. — Ses œuvres philosophiques. — Son but; sa méthode; son style.

La poésie de la Renaissance n'est pas seulement dans la forme littéraire, elle est dans l'esprit de l'époque, elle éclate dans la vie, dans les mœurs, dans tous les écrits du temps. « La prose même de cette période, dit M. G. Craik[1], est tellement pleine d'imagination qu'on peut la considérer comme une sorte de demi-poésie. » Tantôt fleuris outre mesure, tantôt pédantesquement lourds, les écrivains du siècle d'Élisabeth et de Jacques I[er] sont toujours au-dessus ou au-dessous de la prose. Ils savent peindre et non abstraire ni résumer; comme le poète, ils voient l'individu et non l'idée. Il y a dans leurs écrits, comme dans leur tête, « un fourmillement extraordinaire de pensées et de formes, souvent avortées, plus souvent encore barbares, quelquefois grandioses; ample et confuse formation d'où s'échappent beaucoup de lueurs, mais d'où sortent peu de beaux livres. Au sein de cette surabondance, quelque chose de viable et de grand se dégage, la science. Le sentiment du beau fait place au besoin du vrai. Les yeux restent attachés sur la nature, non plus pour l'admirer, mais pour la comprendre. De la peinture on passe à l'anatomie, du drame à la philosophie morale, des grandes divinations poétiques aux grandes vues scien-

1. *Sketches of the history of literature and learning in England*, London 1845. 6 volumes in-12.

tifiques. Les unes contiennent les autres, et c'est le même esprit qui perce dans toutes les deux... Après Vinci et Michel-Ange, l'école des anatomistes, des mathématiciens, des naturalistes, qui aboutit à Galilée; après Spenser, Ben Jonhson et Shakspeare, l'école des penseurs qui entourent Bacon et préparent Harvey[1] ».

Le grand nom qui, en Angleterre, préside à cette phase de la Renaissance est celui de Francis Bacon. Nul ne représente plus fidèlement l'époque et la nation auxquelles il appartient. Poète par l'imagination, par le style, par les larges perspectives de la pensée, homme positif par les opinions, par le but, par la méthode, par la vie, proclamant en philosophie la souveraineté de l'utile, qu'il rechercha pour lui-même dans sa carrière publique avec une déplorable immoralité, il arracha la science aux stériles études du moyen âge, et ouvrit l'avenir au bien-être et à l'industrie modernes. Grand écrivain, initiateur incomparable, promoteur ou hérault d'un immense mouvement intellectuel, et en même temps lâche courtisan, ingrat ami, juge vénal flétri par une sentence publique et par sa propre confession, Bacon fit le contraire de Socrate, il plaça la philosophie en dehors de l'homme moral, fit consister la sagesse à comprendre et à gouverner la nature, sans lui reconnaître le droit de gouverner sa volonté et de contrôler sa conduite[2].

Né en 1561 d'une famille distinguée mais pauvre, Francis Bacon fut élevé comme les jeunes gens de sa classe, et passa trois ans à l'université de Cambridge, d'où il emporta un profond dédain pour l'éducation académique de l'Angleterre et pour les oiseuses discussions où les partisans d'Aristote perdaient leurs loisirs et leurs talents.

1. Taine, livre II, chapitre Ier.

2. Macaulay a raconté et discuté avec une clarté et une impartialité admirables les détails de sa vie tant privée que publique. (*Critical and historical essais*, tome III.)

Il voyagea ensuite sur le continent, vécut quelque temps en France, continuant ses études littéraires et scientifiques, et recueillant avec soin de nombreuses observations sur la statistique et sur la diplomatie [1]. En 1580 la mort de son père le rappela à Londres, où, malgré ses relations de famille (son oncle Burleigh était alors premier ministre), et malgré ses humbles et presque serviles prières, il ne put trouver place dans l'administration. Il se résigna à l'étude du droit et s'y livra en silence pendant plusieurs années. Nommé enfin à l'emploi lucratif de secrétaire de la Chambre étoilée, puis élu en 1593 membre du parlement, il s'attacha au comte d'Essex, et par sa protection devint avocat général (*sollicitor general*), poste dans lequel il devait quelques années plus tard attaquer, par une ingratitude honteuse, la vie et l'honneur de son bienfaiteur et ami.

Sous le règne de Jacques Ier, Bacon grandit en fortune et en faveur; avec la finesse d'esprit d'un moraliste mise au service de l'ambition d'un courtisan, il devina de bonne heure l'élévation future de Buckingham et se vendit à lui. Par son influence, il fut fait successivement conseiller du roi, procureur général, baron Verulam, vicomte Saint-Albans, grand chancelier d'Angleterre; ses talents étaient reconnus, son éloquence admirée de tous; il vécut au comble du crédit et de la gloire, jusqu'au jour où, accablé sous le poids de ses malversations publiquement déclarées, prouvées publiquement après un débat solennel, et constatées par ses propres aveux [2], il dut courber la tête sous une sentence infamante, et n'échappa à la sévérité du châtiment que grâce à la pitié du roi.

1. C'est à cette époque qu'il écrivit les *Notes sur l'état de l'Europe*, qui sont imprimées dans ses Œuvres.

2. « Upon advised consideration of the charges, descending into my own conscience, and calling my memory to account as far as I am able, I do plainly and ingenuously confess that I am guilty of corruption, and do renounce all defense. »

Hâtons-nous d'échapper nous-mêmes au spectacle douloureux de la vie publique de Bacon, pour nous occuper des travaux littéraires et philosophiques qui en forment la contre-partie consolante.

Un petit recueil d'*Essais*, publié pour la première fois en 1597, et grossi, dans les éditions subséquentes, de manière à quintupler le volume primitif[1], acquit dès l'abord une grande popularité : il fut aussitôt traduit en latin, en français, en italien, et fonda la réputation littéraire de son auteur. L'idée première du livre fut probablement suggérée à Bacon par les *Essais* de Montaigne; toutefois, malgré l'identité des titres, il y a peu de ressemblance entre les deux ouvrages : Montaigne dans ses *Essais* veut se peindre lui-même, « il veut qu'on l'y voye en sa façon simple, naturelle et ordinaire; son livre est un membre de sa vie, non une occupation et fin tierce et étrangère, comme tous autres livres ». Bacon est un moraliste à la manière de Sénèque, qu'il avait étudié et qu'il imite parfois. C'est du dehors qu'il contemple le monde moral, mais il le pénètre par une vive et profonde observation[2]. Le moraliste de vingt-six ans a déjà la maturité de pensée et la vigueur d'expression que ne donne ordinairement qu'une longue expérience. « Peut-être, dit Hallam, pourrait-on souhaiter à ce recueil plus de vivacité et d'aisance; Bacon, qui avait beaucoup d'esprit, avait peu de souplesse. Les *Essais* sont quelquefois raides et graves dans les endroits qui sembleraient demander une touche plus facile. Les pensées y prennent une forme apophthegmatique et manquent de cohérence. Mais cette condensation même, cette gravité un peu solennelle semblent donner à l'ou-

1. Des cinquante-huit essais qui composent aujourd'hui l'ouvrage, dix seulement se trouvaient dans la première édition; celle de 1612 en contenait quarante et un.

2. Il a intitulé la traduction latine de ses ESSAIS : « *Sermones fideles, sive* INTERIORA RERUM. »

vrage plus de force et d'autorité. Peu de livres sont plus souvent cités, et, ce qui n'est pas toujours la même chose, plus généralement lus. »

Bacon regardait ses *Essais* comme les « délassements de ses autres études ». En effet, ce spirituel observateur était en même temps un grand philosophe, qui depuis sa première jeunesse avait conçu le projet de renouveler l'édifice de la science contemporaine.

L'œuvre de Bacon n'est rien moins qu'une vaste encyclopédie du monde intellectuel et physique. Le plan en est contenu dans l'ouvrage que l'auteur nomme la *Grande restauration* (*Instauratio magna*), publié en 1620, et composé de six parties, savoir : la revue des sciences, la méthode nouvelle, le recueil des faits et des observations, l'art d'appliquer la méthode aux faits recueillis, les résultats provisoires de la méthode, et enfin les résultats définitifs en philosophie seconde. De ces six parties trois seulement ont été exécutées, la première dans le traité sur *L'avancement des sciences*, qui parut d'abord en anglais (1605), puis en latin avec de nombreuses additions (*De dignitate et augmentis scientiarum*, 1623); la seconde dans le *Novum organum* (1620), où l'auteur oppose une logique nouvelle, fondée sur l'observation et l'induction, à l'ancienne logique de l'*Organum* aristotélique, qui procédait surtout par déduction syllogistique; la troisième dans divers traités sur l'histoire naturelle, tels que la *Sylva sylvarum* (1627), écrite en anglais malgré son titre, l'*Historia vitæ et mortis* (1622), l'*Historia ventorum* (1622), l'*Historia densi et rari* (1658). Il ne reste sur les autres parties que des ébauches incomplètes.

Le caractère distinctif de Bacon, comme philosophe, consiste en deux choses, le but qu'il proposa à la science, et la route qu'il indiqua pour l'atteindre.

Le but fut pour lui l'*utile* (*fruit*), multiplier les jouissances de l'homme et adoucir ses souffrances (*commodis*

humanis inservire; — efficaciter operari ad sublevanda vitæ humanæ incommoda; — dotare vitam humanam novis inventis et copiis). Jusqu'alors la philosophie avait mis sa gloire à rechercher le vrai en soi, sans songer aux services personnels que les applications du vrai pouvaient rendre. Elle enseignait à l'homme à se mettre au-dessus des besoins, non à les satisfaire. *Non est instrumentorum ad usus necessarios opifex*, disait Sénèque. Retranchez la négation, dit Macaulay, et cette dernière phrase définira bien la philosophie de Bacon.

Il est difficile de se dissimuler le rapport d'une telle philosophie avec le caractère de la nation qui la produisait. Sénèque l'avait par anticipation flétrie de son fier dédain; on nous dira bientôt, s'écriait-il, « que le premier cordonnier fut un philosophe ». Le spirituel Macaulay, partisan avoué, comme beaucoup de ses compatriotes, de la doctrine utilitaire de Bacon, riposte bravement que s'il fallait nécessairement choisir entre le premier cordonnier et l'auteur des trois livres sur la *Colère*, il voterait pour le cordonnier. « Il peut être pis de se mettre en colère que de se mouiller, ajoute-il; mais l'invention des souliers a préservé des millions d'hommes de se mouiller, et je doute que le traité de Sénèque ait jamais empêché personne de se mettre en colère. »

Au fond, le dissentiment ne roule que sur le mot *philosophie*. Substituez-y le terme *sciences naturelles*, le mot *physique*, qui manque aujourd'hui encore à la langue anglaise, et tout le monde sera à peu près d'accord. On réservera à la philosophie, ou, si l'on veut à la métaphysique, les hautes questions dont la poursuite est à la fois l'honneur et le désespoir de l'intelligence de l'homme; et on laissera aux sciences appliquées, cet étage inférieur, mais très précieux du savoir, le soin de pourvoir à nos besoins et d'adoucir ici-bas notre condition.

Le but une fois bien fixé dans la pensée de Bacon, la

méthode se présentait d'elle-même. Au lieu du syllogisme qui suppose connus les principes et n'en peut tirer que les conséquences, le nouveau philosophe devait recommander l'observation, qui étudie la nature; l'expérience, qui l'interroge; l'induction, qui cherche les causes des phénomènes et remonte pas à pas jusqu'à leurs lois. Bacon n'a pas été, comme on l'a trop dit, l'inventeur d'une méthode nouvelle, l'induction ; le *Novum organum* n'apportait à l'esprit humain ni une théorie nouvelle, ni un procédé jusqu'alors inconnu : comme théorie, l'induction était au moins aussi vieille qu'Aristote, et comme procédé elle était aussi ancienne que l'homme. C'est à elle que sont dues les premières découvertes des arts utiles à la vie; c'est par elle qu'au temps même de Bacon, sans attendre ou sans connaître les prescriptions du nouveau législateur, Galilée, Kepler, Pascal enfantaient la science moderne. Le grand service que Bacon a rendu à son siècle, c'est d'avoir réhabilité les spéculations utiles dont l'induction est l'instrument; c'est, en proclamant la *dignité des sciences* d'application, d'avoir montré par le raisonnement et par l'exemple la seule route qui peut y conduire. Bacon a créé l'impulsion ou proclamé la loi du grand mouvement qui entraîne encore aujourd'hui l'Angleterre et le monde.

Loin d'être le père des sciences modernes, Bacon leur appartient à peine : il était étranger aux mathématiques; en physique ses acquisitions furent contestables ou peu importantes : ce qu'il a découvert, c'est la nécessité et le moyen de découvrir. « L'art qu'a inventé Bacon, dit Macaulay, c'est l'art d'inventer les arts. » C'est à la littérature qu'il appartient surtout : Bacon est un apôtre éloquent; il est le grand prédicateur du progrès matériel.

Sa faculté dominante c'est l'intuition, qui voit au loin et au large; c'est l'esprit, qui saisit les rapports et les ressemblances éloignées; c'est l'imagination, qui vivifie la

parole et peint plutôt qu'elle n'expose. La croissance de son talent présente un contraste frappant avec la marche ordinaire du développement intellectuel : chez Bacon c'est la raison calme et froide qui se montre d'abord; l'imagination, l'enthousiasme croissent chez lui avec les années. Le grand spectacle de l'univers, la nature dans toute sa magnificence le saisit et l'enivre à mesure qu'il la connaît ou la pressent davantage. C'est à la fin de sa vie qu'il est en pleine possession de lui-même, réunissant alors au plus haut degré ce qui doit faire son impérissable gloire, l'étendue la plus vaste de l'intelligence et l'éclat le plus brillant de la parole.

CHAPITRE IX

LE PURITANISME

La Réforme anglicane. — La Réforme populaire. — Bunyan, *Le voyage du pèlerin*.

Pendant que Shakspeare et ses contemporains portaient si haut la gloire du théâtre anglais, pendant que Bacon ouvrait au progrès matériel une immense carrière, il s'accomplissait dans les contrées septentrionales de l'Europe une transformation religieuse qui, accueillie dans la grande île britannique, devait changer le caractère de la nation et de sa littérature, renverser le théâtre, voiler d'un nuage sombre et majestueux toutes les splendeurs de l'imagination, et faire à la longue de la joyeuse Angleterre du seizième siècle (*merry England*) le grave, triste, énergique et puissant peuple que le monde craint, admire souvent et aime quelquefois assez peu. A la Renaissance succédait la Réformation.

La Renaissance, telle qu'elle avait éclaté en Italie, telle qu'elle s'était infiltrée plus ou moins dans le reste de l'Europe, tenait trop peu de compte du plus grand fait des temps modernes, le christianisme; elle était purement et absolument païenne, dans ses souvenirs, dans ses admirations, dans ses mœurs et presque dans ses doctrines. « Le développement complet de toutes les facultés et de toutes les convoitises humaines, la destruction complète de tous les freins et de toutes les pudeurs humaines, voilà les deux traits marquants de cette culture grandiose et perverse. Faire de l'homme un être fort, muni de génie, d'audace, de présence d'esprit, de fine politique, de dissimulation, de patience, et tourner toute cette puissance à la recherche de tous les plaisirs du corps, du luxe, des arts, des lettres, de l'autorité; c'est-à-dire former un animal admirable et redoutable, bien affamé et bien armé, voilà son objet[1]. »

Cette conception impie de la vie individuelle et publique, que les Borgia réalisaient à Rome, qu'à Florence Machiavel systématisait dans son *Prince*, révolta l'honnêteté instinctive des chrétiens du Nord. Plus grossiers et plus lourds, ils avaient d'autres vices, et n'en détestaient que plus ceux dont ils étaient exempts. Ascham prétendait avoir vu à Venise plus de crimes et d'infamies en huit jours qu'en toute sa vie dans l'Angleterre. Luther, à son retour de Rome, déclarait que les crimes y étaient incroyables, et que personne ne pourrait croire à une perversité si grande, s'il n'avait le témoignage de ses yeux, de ses oreilles, de son expérience. « Nous autres Allemands, écrit-il, nous nous gorgeons de boisson jusqu'à nous crever, tandis que les Italiens sont sobres; mais ce sont les plus impies des hommes; ils se moquent de la vraie religion; ils nous raillent, nous autres chrétiens, parce que nous croyons tout dans l'Écriture. »

1. Taine, ouvrage cité, tome II, chapitre v.

Les peuples du Nord eurent leur renaissance spéciale dans laquelle ils firent entrer pour une large part celle du christianisme. Ils prétendirent renouveler la religion du Christ, comme l'étude des lettres profanes : la Bible devint la loi vivante des âmes et des sociétés. Au lieu d'une Église souveraine ils intronisèrent un livre souverain et ils se réservèrent le droit de l'interpréter... en attendant qu'ils le démolissent.

En 1526, Tyndale publiait la première traduction anglaise du Nouveau Testament ; dix ans plus tard il imprimait, avec l'assentiment de Henri VIII, une traduction complète de la Bible. Le livre, longtemps défendu, fut accueilli avec une pieuse avidité par la nation qui avait produit Wicleff ; il descendit profondément dans le peuple. Sous le règne de la sanglante Marie, la persécution l'enracina davantage. La Bible, l'Ancien Testament surtout, fut lu et médité par les plus humbles *yeomen*, dans les plus humbles chaumières. « Une partie de la langue et la moitié des mœurs anglaises sortent de là : encore aujourd'hui le pays est biblique ; ce sont ces livres qui ont transformé l'Angleterre de Shakspeare [1]. »

La réformation une fois acceptée et officiellement promulguée, rien n'était fait encore, rien qu'une ruine. L'Église romaine, qu'on venait d'abandonner, avait une doctrine ; son dogme solide et compacte était l'œuvre des âges et des plus hautes intelligences. Du cinquième au seizième siècle, les docteurs, les évêques, les conciles avaient élaboré les croyances, en avaient fait un code imposé aux fidèles. Ils avaient été à la fois des philosophes examinant des problèmes scientifiques ; des gouvernements appelés à formuler une doctrine applicable aux nécessités sociales ; et enfin des logiciens, des catholiques, héritiers d'un dogme formulé par leurs prédécesseurs, et dont leurs décisions

1. Taine, livre II, chapitre v.

ne devaient être que les corrollaires[1]. De tout ce travail des temps et des penseurs la Réformation avait fait table rase : de tout l'édifice chrétien il ne restait qu'un livre, un sphynx mystérieux, debout au milieu des populations ignorantes et affolées, et leur jetant ses terribles énigmes. Chaque chrétien devint l'architecte et l'artisan de sa foi; la Bible, cette œuvre de tant de mains, de tant de siècles, fut considérée comme renfermant un seul enseignement, une seule législation divine; Moïse et Jésus, Job et saint Paul, David et l'Apocalypse, furent les membres d'un même corps, et à travers ce monde d'obscurité et de mystères chaque lecteur dut marcher libre et sans guide. Je me trompe : l'Esprit Saint éclairait chacun intérieurement; de sorte que les égarements nécessaires de l'ignorance individuelle, furent justifiés par la présomption et divinisés par le fanatisme.

L'Angleterre sentit la difficulté et entreprit de la vaincre comme elle résout toutes les questions, avec un esprit plus pratique que logique. Elle créa à son usage une nouvelle orthodoxie; elle garda de l'ancienne religion la hiérarchie et presque le symbole et le culte; elle remplaça l'Église romaine par l'Église anglicane, le papé par le roi, la messe par le *Prayer-book*.

Nous n'avons point à discuter en théologien la légitimité de ces substitutions : contentons-nous d'en signaler quelques effets moraux et littéraires.

La Bible devenue accessible à tous, la prière rendue à la langue du peuple, le culte allant désormais droit à l'âme, tous les chants, toutes les paroles du service divin portant avec elles un sens, et frappant à la fois l'oreille et le cœur des fidèles, exercèrent une puissance nouvelle et inconnue au moyen âge; la nation fut saisie par le sen-

1. Guizot, *Histoire de la civilisation en France*, tome I, page 196, Ve leçon.

timent religieux. Dès lors « les paroles sont vivantes, et ne s'arrêtent pas dans les oreilles comme le langage mort : elles entrent jusqu'à l'âme, et sitôt que l'âme est remuée et labourée, elles y prennent racine. Si vous allez les entendre dans le pays, et si vous écoutez l'accent vibrant et profond avec lequel on les prononce, vous verrez qu'elles y forment un poème national, toujours compris et toujours efficace. Le dimanche, dans le silence de toutes les affaires et de tous les plaisirs, entre les murs nus des églises de village, où nulle image, nul ornement ne vient distraire les yeux, les bancs sont pleins; les puissants versets hébraïques heurtent, comme des coups de bélier, à la porte de chaque âme : puis la liturgie développe ses supplications imposantes, et par intervalles le chant de la *congrégation* vient avec l'orgue soutenir le recueillement public... Tout est d'accord, le lieu, le chant, le texte, la cérémonie, pour mettre chaque homme en personne et sans intermédiaire en présence du Dieu juste, et pour former une poésie morale qui soutienne et développe le sentiment moral [1]. »

La prédication devint la partie essentielle du service. Avec Latimer et ses contemporains, elle fut simple, populaire, morale et presque mondaine : Hooker, Hales, Taylor, Chillingworth n'excluent point de l'exposition du dogme la philosophie et le bon sens. Pour eux les lois de la nature, de la raison et de la société sont, comme la loi de l'Écriture, d'institution divine, et méritent, comme elle, le respect et l'obéissance. Dans leurs discours l'imagination, l'éloquence et quelquefois même la grâce et le charme du style rappellent les inspirations de la Renaissance. L'Église anglicane, dans son schisme officiel, s'est plutôt rapprochée qu'éloignée du monde laïque et profane :

1. Taine, livre II, chapitre v, page 234.

elle se tient avec une prudente réserve, à l'abri des conséquences exagérées du calvinisme.

Mais l'Église officielle n'était pas tout le protestantisme.. Dans chaque révolution, à côté des modérés qui tiennent compte du bon sens, il y a les logiciens à outrance, les fanatiques, qui ne voient que le développement d'un seul principe. De quel droit l'Église anglicane se substituerait-elle à l'Église de Rome? Dieu n'a-t-il pas parlé par son livre? Dieu seul a droit à être écouté. Voilà les prophètes qui maudissent Babylone, voici saint Paul qui glorifie la foi et répudie les œuvres ; écoutez-les. La masse des hommes est prédestinée à la damnation : rien ne peut sauver la misérable créature, si ce n'est la grâce gratuite, le bon plaisir d'un Dieu qui sauve ou damne d'après le choix arbitraire de sa volonté.

C'est surtout dans le peuple ardent et grossier que se répandit le puritanisme. Ici nulle culture d'intelligence, nulle philosophie, nul sentiment de la beauté soit dans la nature, soit dans l'art. La nature est le royaume de Satan, « le prince de ce monde » ; l'art est une des séductions de l'esprit du mal, un des attraits de la concupiscence. Une seule chose est nécessaire, le salut ; il faut arracher l'œil qui nous scandalise, couper la main qui nous entraîne au mal : borgnes ou manchots, il faut à tout prix entrer dans le royaume de Dieu.

On entrevoit d'ici toutes les conséquences d'une telle doctrine, se développant sans contre-poids, sans contrôle d'autorité, dans des âmes ignorantes et fanatisées. Mille sectes bizarres éclosent chaque jour : indépendants, millénariens, antinomiens, anabaptistes, libertins, familistes, quakers, enthousiastes, chercheurs, perfectistes, sociniens, ariens, antitrinitariens. Des soldats, des femmes montent subitement en chaire et prêchent. L'Ancien Testament est plein des menaces et des vengeances divines contre les infidèles : or les infidèles sont ceux qui ne croient pas ce

que nous croyons. Les dissidents se servent de l'Écriture Sainte comme les auteurs de centons ont employé Virgile : avec des hémistiches qui lui appartiennent ils composent des sens auxquels il n'a jamais pensé. Avec leur mosaïque sacrée, les sectaires dessinent tout ce qu'ils veulent : aussi furent-ils tour à tour martyrs et bourreaux : la hache de Whitehall a été tirée de l'arsenal de la Bible.

Il semble qu'une pareille conception du monde moral soit absolument contraire à toute création littéraire. Quelle littérature peut produire une doctrine qui proscrit l'idée du beau sous toutes ses manifestations, qui condamne comme un crime l'expression des mouvements du cœur? Et en effet le premier résultat du triomphe des puritains fut-il la fermeture des théâtres, la proscription des arts et de la poésie. « Rarement, dit M. Taine, une génération s'est trouvée plus mutilée de toutes les facultés qui produisent la contemplation et l'ornement, plus réduite aux facultés qui nourrissent la discussion et la morale. » Des sermons sectaires, des disputes théologiques, des pamphlets raisonneurs et pédants, voilà la plus grande portion de l'œuvre puritaine.

Et toutefois, telle est la sève puissante d'une conviction sincère, qu'elle pousse çà et là au dehors des jets surprenants de force et de hauteur. Ceux-là mêmes qui dédaignent et condamnent la poésie seront poètes quelquefois par l'élan de leurs pensées et par l'ardente émotion de leurs âmes. Chez eux éclatera une poésie sombre, terrible, comme l'éclair qui déchire le nuage obscur ; ou même dans leurs jours de calme et de mystique rêverie, il naîtra de leur cœur une poésie suave et douce comme le souvenir d'un monde évanoui, comme le pressentiment d'un monde meilleur.

De l'ardente fermentation des sectes dissidentes naquirent deux ouvrages célèbres, bien différents de forme, bien inégaux de mérite ; deux poèmes, l'un en humble prose,

l'autre en vers sublimes; l'un populaire et presque aussi répandu que la Bible, l'autre surchargé de savoir et que peuvent seuls goûter les lecteurs lettrés d'Homère et de Virgile; l'un connu et aimé par-dessus tous dans la seule Angleterre, l'autre admiré des deux mondes et devenu une partie du patrimoine de tous les peuples : *Le voyage du pèlerin*, par le chaudronnier Bunyan, et *Le paradis perdu*, par le grand poète Milton.

John Bunyan, le plus populaire des écrivains religieux de la Grande Bretagne, naquit en 1628, dans un village situé à un mille de Bedford. C'était l'époque où le puritanisme régnait dans sa ferveur la plus ardente par toute l'Angleterre, et nul comté n'en ressentait l'influence plus vivement que celui de Bedford. Le jeune John, fils d'un pauvre chaudronnier, élevé lui-même dans cette profession, était doué d'une imagination et d'une sensibilité maladives. Son âme, secouée par les méditations de sa secte et vide de toute autre instruction, fut hantée de bonne heure par des terreurs religieuses. Avant l'âge de dix ans, ses jeux étaient fréquemment interrompus par des accès de remords et de désespoir. Lorsqu'il grandit, il se sentit de plus en plus accablé par le sentiment de son indignité. En effet le jeune *criminel* aimait à danser, à sonner les cloches de sa paroisse, à jouer au bâtonnet (*tipcat*), et à lire l'histoire de sir Bevis de Southampton. Mais la grâce fut plus forte que ces mondaines passions; Bunyan se convertit, se maria, ne sonna plus les cloches, et ne lut que les livres de piété qui formaient la seule dot de sa femme.

Il n'en fut que plus torturé par sa conscience. Elle lui reprochait de ne point trouver dans la religion le plaisir que lui avaient procuré ses amusements profanes; preuve évidente qu'il était sous le poids d'une malédiction spéciale. Il se crut appelé à faire des miracles: pour se prouver sa foi, il fut sur le point de commander aux marécages de

Bedford de se dessécher, prêt à interpréter leur désobéissance comme un signe certain de sa réprobation. Il s'imagina qu'il avait commis le seul péché impardonnable, le péché contre le Saint-Esprit. Déchiré par les plus affreuses tortures morales, il en vint à envier le sort des brutes, des pierres qui pavaient les rues, des tuiles qui couvraient les maisons. Encore dans la vigueur de l'âge, son pauvre corps tremblait à la lettre, dans l'appréhension de la mort et du jugement; il se figura que ce tremblement physique était le signe distinctif des réprouvés, le signe que « Dieu plaça sur le front de Caïn ».

Il fallait que Bunyan mourût fou ou guérît : sa constitution fut plus forte que son fanatisme; il guérit. Il vit alors dans l'Écriture les passages consolants qui lui avaient échappé jusqu'alors : la bonté ineffable de Dieu et son infinie miséricorde. Car tout est dans la Bible; la religion tout entière s'y trouve, comme l'édifice tout entier se trouve dans la carrière.

Un malheur réel aida, comme il arrive souvent, à la guérison des maux imaginaires : Bunyan fut jeté en prison en sa qualité de sectaire, de baptiste, de prêcheur (car il s'était mis à prêcher, malgré les défenses du gouvernement restauré de Charles II). On essaya vainement de lui arracher la promesse du silence; on le fit comparaître devant divers tribunaux, où il fut tour à tour raillé, caressé, insulté, menacé; toujours il fit la même réponse, celle de saint Pierre : il vaut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes. On lui promettait sa liberté s'il restait tranquille, la potence s'il continuait à prêcher. « Si vous me délivrez aujourd'hui, répondait-il, je recommencerai à prêcher demain. » Et il prêcha tant qu'il le put, il écrivit quand il ne put parler; il fit des exhortations, des pamphlets, des traités, qui, malgré son inexpérience, ne laissèrent pas de réussir. La langue en était vulgaire, mais franche et énergique : il connaissait la Bible mieux qu'aucun docteur d'Oxford, et

avait acheté bien cher l'expérience de la vie spirituelle. Outre ses travaux qu'on n'ose appeler littéraires, Bunyan travaillait activement de ses mains comme saint Paul, afin de pourvoir à ses besoins et à ceux de sa famille; ne pouvant exercer son métier de chaudronnier, il en apprit un autre, et se mit à fabriquer des bouts de lacets métalliques. Il vécut ainsi pendant douze ans en prison, avec quelques alternatives d'une liberté précaire. Enfin il fut relaxé en 1671 par le ministère de la Cabale : la faveur destinée aux catholiques profitait à tous les dissidents.

Bunyan, avant de sortir de sa prison avait commencé l'ouvrage qui rendit son nom immortel : *Le voyage du pèlerin;* il le termina à loisir dans sa liberté. Lui-même nous raconte comment il fut amené à l'entreprendre : il composait un traité ascétique dans lequel il trouva l'occasion de parler des divers degrés du progrès religieux; il comparait ce progrès, comme bien d'autres l'avaient fait avant lui, au voyage d'un pèlerin : bientôt la vivacité de son imagination lui montra des points de comparaison nombreux, qui avaient échappé à ses prédécesseurs. Les images se pressaient dans son esprit plus rapidement que les mots ne pouvaient les exprimer; fossés et fondrières, roches escarpées, gorges noires et horribles, riants vallons, verts pâturages, sombre château dont la cour est jonchée des crânes et des ossements de ses prisonniers, cité splendide et bruyante, comme Londres au jour du cortège du Lord maire, sentier étroit, aussi droit qu'une règle eût pu le tracer, et courant sans dévier à travers collines et ravins vers le fleuve Noir ou vers la porte Brillante. Bunyan avait rencontré par hasard, ou, comme il eût dit lui-même, par un effet de la grâce, le terrain où était sa force. L'allégorie, qui chez d'autres écrivains n'est qu'un amusement ingénieux, est pour lui une nécessité, une vision. Il ne peut concevoir les idées sous leur forme abstraite : elles-mêmes prennent un corps et une voix pour l'obséder. Il

écrit comme il sentait aux jours de ses détresses de conscience; comme la Pythonisse antique, il est en proie à ses inspirations. Aussi *Le voyage du pèlerin* est-il le seul ouvrage de cette classe qui excite un intérêt puissant : les autres allégories ne font qu'amuser la fantaisie; celle de Bunyan a été lue avec émotion et avec larmes par des milliers d'hommes. Spenser lui-même, avec tout son talent de poète, n'avait pu parvenir à faire suivre sans ennui toutes les magnificences de *La reine des fées*; l'œuvre de Bunyan, tout en commandant l'admiration des critiques les plus dédaigneux, gagne le cœur des lecteurs les plus simples, qui ne songent pas même à l'admirer. Dans les contrées les plus sauvages de l'Ecosse *Le voyage du pèlerin* fait les délices des paysans : les enfants anglais préfèrent les aventures de Chrétien à celles de Jack le tueur de géants. Il n'y a pas de lecteur qui ne connaisse « l'étroit et raide sentier » aussi bien que la route de son voisinage qu'il a cent fois parcourue. C'est le triomphe du génie de rendre réelles les choses imaginaires, et de faire que les conceptions d'un homme deviennent pour un autre des souvenirs personnels [1].

Bunyan ne vécut pas assez pour être témoin de la révolution d'Angleterre, il mourut dans l'été de 1688, quatorze ans après que se fut éteint dans la souffrance, la pauvreté et l'abandon, l'autre représentant du protestantisme dissident, le grand poète biblique et classique, l'auteur d'une des rares épopées qui resteront immortelles, l'héritier direct d'Homère, le rival protestant de Dante.

1. Nous avons emprunté cette appréciation aux remarquables articles de Macaulay sur Bunyan, sa vie et ses œuvres : *Critical and historical essays*, tome II; et *Biographical essays*.

CHAPITRE X

MILTON

Une éducation de poète. — Pamphlets politiques et religieux. *Le paradis perdu.* — Autres poèmes.

John Milton [1], qui devait rendre à l'Europe la gloire de l'antique épopée, sembla dès ses plus jeunes ans prédestiné à cette noble tâche. Enrichi, sans en être accablé, de toute l'érudition de son époque, possédant toutes les langues connues, grammairien, poète, philosophe, théologien, publiciste, il était allé, au sortir des fortes études de Cambridge, recevoir en Italie le souffle vivifiant de l'art, au milieu des chefs-d'œuvre de Michel-Ange et des traditions encore récentes du Tasse. Il s'y était lié avec Manso, l'hôte, le biographe du grand poète italien, et souhaitait pour lui-même un pareil ami, et sans doute une pareille gloire. Peut-être quelques informes essais de trois poètes italiens [2], laissèrent-ils dans son souvenir ces germes féconds que développent le temps et le génie.

Revenu dans sa patrie, Milton médita longtemps en silence et sous l'œil de Dieu [3] une grande œuvre qui fût un hymne pieux à sa gloire. Il « purifiait son âme comme un temple, pour que l'ange des hautes pensées ne dédaignât pas d'y descendre » : il croyait que « l'homme qui se destine à écrire de nobles choses doit être lui-même un vé-

1. Né le 9 décembre 1608 à Londres où il est mort le 10 novembre 1674.
2. Andreini, *Adamo;* Troilo Lancetta, *Adamo ed Eva;* Valvasone, *Angeleida.*
3. In my great task-master's eye. *Sonnets.*

ritable poème[1] », et pareil aux prophètes antiques, il attendait « dans une fervente prière cet éternel esprit qui peut enrichir l'homme par le savoir et l'éloquence, et qui envoie son séraphin avec un tison ardent purifier les lèvres de qui il lui plaît ». Des mots sublimes lui échappaient, comme des préludes, jusque dans les confidences intimes de l'amitié : « Tu me demandes avec instance à quoi je pense ; écoute, Diodati, je vais te le dire, mais à l'oreille, pour ne pas rougir : permets-moi de prononcer une grande parole : tu veux savoir à quoi je pense ; eh bien ! c'est à l'immortalité. Tu veux savoir ce que je fais, je laisse pousser mes ailes, et me prépare à prendre l'essor[2]. Je ne sais ce que Dieu me réserve, disait-il encore, ce qui est certain c'est qu'*il a mis en moi l'amour le plus ardent du beau, dont puisse brûler le cœur d'un homme ;* et Cérès, au dire de la Fable chercha sa fille avec moins de passion que je ne cherche cette *idée du beau*, éparse à travers toutes les formes de la création[3]. »

L'inspiration religieuse de Milton est toute protestante : il se place sous l'influence de Dieu immédiatement et sans autre intermédiaire que la Bible, dont l'esprit sera la vie de son poème. Il refuse même d'entrer dans l'Eglise anglicane, pour mieux conserver l'indépendance de sa pensée et de sa parole. Enfin, hardiment conséquent, il voit et accepte l'intime union de toutes les libertés[4] ; il est républicain en politique comme en religion.

1. Ought himself to be a true poem. *On the Reason of Church government.*

2. Quid cogitem quæris ? Ita me bonus Deus, immortalitatem... Πτεροφυω, et volare meditor

3. De cætero quidem quid de me statuerit Deus nescio ; illud certe δεινον μοι ἐρωτα, εἴπερ τῳ ἀλλῳ, του καλου ἐνεσταξε ; nec tanto Ceres laboro ut in fabulis est, Liberam fertur quæsivisse filam, quanto ego hanc του καλου ἰδεαν, veluti pulcherriman quandam imaginem per omnes rerum formas et facies, dies noctesque indagare soleo.

4. Ad liberandam servitute vitam omnem mortalium rectissime pro-

Le grand poète ne se pressa point d'aborder l'œuvre dont il avait fait le but de sa vie : il « choisit longtemps et commença tard ». Longtemps il sembla perdre son génie dans une aride et violente polémique : mais loin de l'éteindre, ces travaux en concentraient la flamme : ils formaient l'homme, en différant le poète, et donnaient à son âme cette forte trempe qu'elle n'eût pas acquise dans les méditations paisibles de l'étude. Secrétaire latin du Conseil d'État de la République, éloquent défenseur de la révolution de 1649, il luttait seul aux yeux de l'Europe contre toutes les attaques de ses ennemis, et perdait la vue avec courage, je dirai presque avec joie, au service de ce qu'il regardait comme la liberté de son pays [1].

Les œuvres polémiques de Milton, ses pamphlets, ses discussions théologiques et politiques sont des travaux voués au service d'une époque, et par conséquent passagers comme les besoins qu'ils prétendaient satisfaire. Ils ressemblent en cela aux publications de nos journalistes, dont le retentissement est immense, mais éphémère. Milton le sentait avec douleur : c'est à regret qu'il descendait des hauteurs sereines de la pensée dans l'arène bruyante des passions politiques et religieuses.

Aussitôt que la liberté, au moins de parole, fut accordée, écrit-il, toutes les bouches s'ouvrirent contre les évêques... Je résolus, quoique occupé alors à méditer d'autres sujets, de porter de ce côté toute la force et toute l'activité de mon esprit. Pour tout homme dont le cœur est bon, dit-il encore, c'est un triste office d'aller par sa parole affliger quelques milliers de ses semblables : il aimerait mieux sans doute être un messager de bonheur et de joie. Mais quand Dieu commande de prendre la

cedi, si ab religione disciplina orta, ad mores et institua reipublicæ emanaret. Bossuet, placé à un autre point de vue, a très bien indiqué la même connexion. (*Seconde défense.*)

1. What supports me dost thou ask?
The conscience, friend, to have lost them over-plied
In liberty's defense, my noble task.

trompette et de souffler la colère, il ne dépend pas de l'homme de rien taire, ni de rien ajouter. Veut-il étouffer sa voix, comme voulut Jérémie quand la parole de Dieu était devenue pour lui un sujet d'opprobre et de moquerie, aussitôt il est forcé de s'écrier : « Il s'est allumé au fond de mon cœur un feu brûlant qui s'est renfermé dans mes os, et je suis tombé dans la langueur. »

On a ici l'intention et le ton des écrits polémiques du poète. C'est ainsi qu'il défendit tour à tour la liberté religieuse contre l'Église anglicane[1], la liberté de penser contre les universités, la liberté de la presse contre la censure[2], le divorce contre la discipline ecclésiastique[3], la révolution contre le roi[4], etc. La polémique de Milton n'est point exempte des défauts qui caractérisent celle de ses contemporains. La lourdeur, le pédantisme, la violence, l'injure se retrouvent dans sa controverse, comme dans la leur. Élevés pour la plupart à Oxford ou à Cambridge, dans les luttes de la scolastique, capables d'une attention obstinée, habitués à digérer de gros livres indigestes, les combattants de cette mêlée de sectaires se plaisent dans les broussailles d'une aride discussion, ils y bataillent à l'aveugle, s'y couvrent d'ordure et travaillent à s'entre-dévorer. Toutefois, Milton, même au milieu de

1. *De la réforme de la discipline ecclésiastique en Angleterre et des causes qui l'ont jusqu'ici arrêtée*, 1641.
De l'Épiscopat... 1641.
Défense de l'Église presbytérienne contre l'épiscopat, 1641.
Remarques sur la défense du Remontrant contre Smectymnus, 1641.
Apologie de Smectymnus, 1642.
2. *Sur l'éducation*, 1644.
Sur la liberté de la presse, 1644.
3. *Rétablissement de la doctrine et de la discipline du divorce*, 1644.
Jugement de Martin Bucer sur le divorce.
Tetrachordon, 1645.
Colasterion, réplique à un anonyme... 1645.
4. *De la responsabilité des rois et des magistrats*, 1648.
L'Iconoclaste (réfutation de l'Εἰκὼν βασιλική), 1651.
Défense de la nation anglaise, 1651.

ses argumentations de théologien, s'élance quelquefois par le ressort de son génie jusqu'à l'éloquence et la poésie : ce qui commence par l'aride syllogisme finit par un chant de victoire. Par exemple, lorsqu'après avoir justifié par l'autorité de la loi l'exécution du roi Charles Ier, il la sanctifie par l'autorité divine et s'écrie dans un style digne de Bossuet : « C'est ce Dieu qui abat les rois effrénés et superbes, et qui les déracine avec toute leur race. » Plus loin, non content de justifier la révolution, il la glorifie avec enthousiasme :

Relevés tout d'un coup par sa main visible vers le salut et la liberté presque perdue, guidés par lui, adorateurs de ses divins vestiges imprimés partout devant nos yeux, nous sommes entrés dans une voie non obscure, mais illustre, ouverte et manifestée par ses auspices.

Il est plus éloquent encore quand il s'attache à défendre la liberté de la presse :

Les livres, dit-il, ne sont pas absolument des choses mortes ; ils contiennent en eux une puissance de vie, pour être aussi actifs que l'âme, dont ils sont les enfants. Bien plus ils conservent, comme dans une fiole, l'efficacité et l'essence la plus pure de cette vivante intelligence qui les a engendrés. Je sais qu'ils sont aussi animés et aussi rigoureusement productifs que les dents du dragon fabuleux, et qu'étant semés ici ou là, ils peuvent faire pousser des hommes armés ; et cependant, d'autre part, il vaut presque autant tuer un homme qu'un bon livre. Celui qui tue un homme, tue une créature raisonnable, image de Dieu ; mais celui qui détruit un bon livre, tue la raison elle-même, tue l'image de Dieu dans l'œil où elle habite. Beaucoup d'hommes vivent, fardeaux inutiles de la terre ; mais un bon livre est le précieux sang vital d'un esprit supérieur, embaumé et conservé précieusement comme un trésor pour une vie au delà de sa vie... Prenons donc garde à la persécution que nous élevons contre les vivants travaux des hommes publics ; ne répandons pas cette vie incorruptible, gardée et amassée dans les livres, puisque nous voyons que cette destruction peut être une sorte d'homicide, quelquefois un martyre, et, si elle s'étend à toute la presse, une espèce de massacre, dont les effets ne s'arrêtent pas au meurtre d'une simple vie, mais frappent la quintessence éthérée qui est le souffle de la raison même ; en sorte que ce n'est point une vie qu'ils égorgent, mais une immortalité.

Malgré ces éclairs d'éloquence qui sillonnent çà et là les pamphlets de Milton, quand on les quitte pour entrer dans ses œuvres de poète, on est tenté de s'écrier avec l'auteur du *Paradis perdu*, au sortir des ténèbres infernales qu'il a longuement décrites : « Salut, sainte lumière.... je te revois enfin, vers toi je m'élance sur une aile plus hardie.... »

Le génie poétique de Milton se compose de deux éléments bien divers, associés avec une rare perfection, l'inspiration religieuse du protestantisme et la grâce charmante de la Renaissance. Chez lui, le souffle principal vient de la Bible : il est l'héritier direct, le continuateur des prophètes hébreux ; il a leur élan, leur magnificence, leur puissante et hautaine majesté. En passant d'un chapitre d'Ézéchiel à un chant du *Paradis perdu*, il semble qu'on n'a changé ni de pays ni de siècle. Mais tout à coup, au milieu des graves pensées d'un christianisme sévère, jaillit une source fraîche, encadrée de verdure et de fleurs. Au pied de l'Oreb et du Sinaï qui tremblent encore de la voix de Jéhovah, se déroulent les riants vallons de Tempé et toutes les richesses d'un paysage italien. « Il m'a avoué, dit Dryden, que Spenser avait été son modèle. » Mais Milton avait eu encore d'autres maîtres ; il possédait toute la splendide renaissance anglaise, Beaumont, Fletcher, Ben Johnson, Shakspeare, et, par derrière, la poésie italienne et l'antiquité latine et la littérature grecque, la source féconde du grand fleuve. Chargé de richesses acquises, il n'en était point accablé, mais il en formait un vêtement magnifique pour sa grande pensée religieuse.

Ce ne fut qu'à l'âge de cinquante ans qu'il composa le *Paradis perdu*. Ce poème, commencé deux ans avant la restauration de Charles II, fut terminé environ trois ans après, au milieu de la cécité, des malheurs domestiques et des persécutions qui menaçaient la liberté et la vie du oète. Il y a quelque chose de sublime dans la sérénité

de l'auguste vieillard qui chante *les choses immortelles*, au milieu des orgies et des vengeances de la cour. On entend dans ses vers comme un lointain écho des bruits discordants du monde qui viennent s'éteindre au seuil de sa religieuse solitude.

Avec la même ardeur, je poursuivrai mes chants,
Non moins harmonieux, peut-être plus touchants.
Dans ce temps malheureux, dans ce siècle de haine,
J'irai, je charmerai la discorde inhumaine,
Ma triste cécité, les cris de mes rivaux,
Et le toit solitaire où se cachent mes maux.
Que dis-je? suis-je seul? ah! divine Uranie!
Non, ta douce présence inspire mon génie,
Soit quand la nuit revient, soit lorsque le soleil
Prête ses feux naissants à l'océan vermeil.
Viens donc, ah! viens encor protéger ton poète :
Favorise mes chants, dans mon humble retraite
Conduis quelques amis qui chérissent mes vers,
Et quand j'ai tout perdu, sois pour moi l'univers.
Mais loin des jeux bruyants la turbulente ivresse,
Des bacchantes du jour l'importune allégresse!
Sur les monts Riphéens, leurs fureurs autrefois,
Du malheureux Orphée étouffèrent la voix,
Cette voix qui charmait les cavernes profondes,
Entraînait les forêts et suspendait les ondes;
Son dernier chant émut les rochers attendris,
Et Calliope en pleurs ne put sauver son fils[1]. »

(Liv. VII, v, 24.)

Le sujet du *Paradis perdu* était admirablement approprié au caractère de Milton, dont le trait distinctif est le sublime. C'est du sommet de ce grand événement religieux qu'il lui était permis de jeter son regard sur la durée sans borne dans le passé comme dans l'avenir, et d'embrasser une double éternité. Mais lui seul

1. Delille, à qui nous empruntons cette paraphrase, traduit Milton comme Dryden l'enjolivait dans son drame : *L'état d'innocence*. C'est ce que Shakspeare appelle « dorer l'or pur et parfumer la violette,

To gild pure gold and set a perfume on the violet ».

pouvait triompher des difficultés d'une matière où tout intérêt vulgaire semblait se dérober sous ses pas. Deux êtres humains pour tous personnages, un seul et naïf incident pour toute action : un monde vide encore ou rempli d'acteurs inconnus et immatériels, voilà tout ce que lui donnait la tradition : son génie a fait le reste. Quelle peinture que cet enfer si vivement dessiné et pourtant si idéal ! Quel contraste sublime avec cette pure lumière du troisième chant, si étincelante, si divine, si belle de tous les regrets du poète aveugle ! Et ce chaos immense, presque infini, « sauvage abîme, berceau de la nature et peut-être son tombeau ! » Quelle création surtout que ce Satan si fier, si beau dans son gigantesque orgueil, « excès de gloire obscurcie ! » Toutes les passions de la guerre civile, toute l'éloquence haineuse d'une révolution vaincue semblent concentrées et idéalisées dans cette hautaine figure.

Un autre caractère des doctrines puritaines qui se réfléchit dans *Le paradis perdu*, c'est la candeur d'une famille religieuse qui, seule sous le regard de Dieu, coule une vie d'innocence et d'amour, « n'observant d'autres rites qu'une adoration pure que Dieu aime le mieux ». L'âme tendre et chaste de Milton, si éprise de l'amour du beau, a trouvé pour peindre le bonheur de nos premiers parents les couleurs les plus suaves, les traits les plus gracieux qu'ait jamais inventés la poésie. Le tableau de cette félicité dans l'innocence est préservé de la fadeur, d'abord par le contraste des premiers chants tout pleins de ténèbres, de colères et de supplices, ensuite par le danger qui s'approche avec Satan, par l'immense intérêt qui s'attache à l'obéissance du couple fortuné, dans la main duquel tremblent toutes nos espérances; enfin par le dénouement fatal et par le pathétique profond, quoique tendre et résigné, dont le poète l'accompagne.

Ce qui caractérise et distingue Milton entre tous les poètes, c'est la grandeur des idées, c'est le sentiment du

sublime qui le possède et l'emporte. Il ne voit la nature que d'une façon indécise : elle semble à ses yeux obscurcis s'envelopper d'un nuage mystique qui reflète en mille rayons brisés les émotions de son âme. Il ne crée pas des personnages vivants, comme Shakspeare, ou s'il en crée, il les forme de son propre sang, les vivifie de son souffle; c'est lui-même et lui seul, mais lui sublime et puissant, qu'il exprime. Son style a le même caractère; l'élan, l'émotion, la force qui trouble et entraîne, plutôt que la netteté d'images, que la précision du trait qui frappe et s'enfonce dans l'esprit. Il suggère plutôt qu'il n'exprime, il fait penser ce qu'il ne dit pas ; il s'empare du lecteur, l'emporte avec lui, le force à sentir et à se faire poète comme lui.

Pour comprendre ce don particulier du poète anglais, il suffit de le comparer au grand poète florentin, à Dante, qui doit sa gloire à un sujet analogue. Celui-ci a vu ce qu'il décrit : il le voit encore, et prétend bien que vous le voyiez aussi. Son enfer est un immense entonnoir dont on a pu, d'après sa description, tracer exactement la carte. Quelque étrange, quelque grotesque que soit l'objet qu'il veut peindre, il nous en donne la forme, la couleur, le son, l'odeur, le goût. Son Satan est une vaste machine à broyer les coupables (ou même les innocents, s'ils appartiennent au parti contraire à celui du poète). L'échine velue du grand rebelle présente de longs poils qui servent d'échelle au merveilleux pèlerin. Les ruines du précipice, qui conduit du sixième au septième cercle de l'enfer, ressemblent à celles du rocher qui s'écroula dans l'Adige au sud de la ville de Trente. La cataracte du Phlégéthon rappelle au poète celle d'Acqua-Cheta, près du monastère de Saint-Benoît. La face énorme de Nemrod lui apparaît aussi longue et aussi large que la coupole de l'église de Saint-Pierre à Rome... Trois Allemands de haute taille s'efforceraient en vain d'atteindre jusqu'à ses cheveux. Dante est

un témoin oculaire, un témoin véridique et naïf. La simplicité, la vulgarité bourgeoise de ses paroles est une garantie de sa véracité et un puissant moyen d'impression. Milton fait appel, non à vos yeux, mais à un organe plus puissant, à votre imagination. Il fouille dans vos anciennes idées, dans vos souvenirs classiques; il y saisit des images déjà conçues, des émotions déjà senties; il les réunit, les entasse, Ossa sur Pélion, Olympe sur Ossa; il vous force à combiner toutes ces impressions vagues et immenses et à en faire un prodigieux ensemble. Il ne songe pas à mesurer le corps de son Satan : il se contente de vous donner une idée vague du vaste espace qu'il recouvre. Il le voit étendu sur le lac infernal, flottant au loin, égal en grandeur aux géants ennemis de Jupiter, ou au monstre marin que le matelot trompé prend pour une île. Quand l'archange déchu se dresse pour combattre, il apparaît comme le Ténériffe ou l'Atlas : sa taille atteint jusqu'aux cieux. C'est surtout par les sentiments de l'âme qu'il le grandit: il lui donne toute la hauteur factieuse d'un des acteurs de la *grande rébellion :* il met dans son cœur l'enfer haineux de la guerre civile : Satan est Cromwell multiplié par l'infini.

Les phénomènes de la nature ne sont pas plus distincts pour lui, et ils n'en prennent que plus de grandeur. Ne cherchez pas dans l'enfer de Milton les détails d'autodafé des *Malebolge*, l'odeur de chair vivante rôtie par la flamme éternelle, les pieds des papes damnés qui s'agitent convulsivement au-dessus de leur brûlant sépulcre; non, l'archange pervers vous montrera seulement son front sillonné par les cicatrices de la foudre » et votre imagination aura en pâture quelque chose de plus effrayant et de plus vague que la flamme, elle reculera devant des ténèbres visibles, *darkness visible!*

La langue du *Paradis perdu*, admirablement belle à nos yeux d'étranger, a trouvé chez les Anglais quelques

sévères critiques. Nous sommes heureux d'y opposer l'opinion d'un juge compétent.

« Si la diction est le vêtement de la pensée, dit Campbell, on peut dire avec raison que Milton porte le costume de la souveraineté. Les langues étrangères elles-mêmes viennent l'enrichir de leurs idiotismes. Partout on reconnaît dans *Le paradis perdu* le plus savant des poètes ; mais sa science ne nuit en rien à la pureté toute anglaise de son langage. Sa simplicité reste intacte au milieu de ses ornements éclatants, comme le buisson de Moïse au sein de la flamme miraculeuse qui le brûlait, mais sans le consumer [1]. »

« Tu as beaucoup parlé du paradis perdu; mais tu n'as rien dit du paradis regagné », disait à Milton le jeune quaker Ellwood, son lecteur et son ami. Le poète ne répondit rien sur le moment, mais quelques mois plus tard il donnait au jeune homme une nouvelle épopée en quatre chants dont Ellwood lui-même avait dicté le titre. Au risque de mériter de la part du lecteur le même reproche que le quaker adressait à Milton, nous parlerons peu du *Paradis regagné*, ainsi que des poèmes qui précédèrent *Le paradis perdu*. Il y a souvent dans la carrière des grands artistes trois périodes : celle où ils n'ont pas encore atteint leur idée, celle où ils l'expriment, et enfin celle où ils l'exagèrent. A la première appartiennent les poèmes divers de Milton, *Lycidas*, *Les Arcadiens*, les *Sonnets*, les *Poèmes latins*, les charmantes pièces *L'allegro* et *Il penseroso*, le gracieux drame lyrique de *Comus*, et même *Samson agonistes*. Tous ces poèmes, à l'exception peut-être du dernier, ne portent pas tellement le cachet de Milton qu'un autre poète de talent n'eût pu les composer. *Le paradis regagné* se classe dans la troisième des périodes que nous venons de distinguer. Milton y détache de

1. *Essay on english poetry*, Part III.

son *Paradis perdu* l'élément théologique qui en est l'âme, mais l'âme seulement, sans le corps, sans la vie, sans la couleur, *tenues sine corpore vitas;* et il en fait toute la substance de son poème nouveau. Ici plus d'événements, plus d'intrigue attachante, plus de danger pour le héros, plus de sublimes peintures, plus de combats gigantesques: la doctrine s'y développe dans toute sa limpidité puritaine. On croirait lire *Le paradis perdu* réduit aux nobles entretiens de Jéhovah avec son divin fils. Il n'est pas étonnant que Milton ait préféré cette seconde épopée à la première: il l'est moins encore que la postérité ne partage pas son avis.

CHAPITRE XI

LA RESTAURATION

La cour de Charles II. — La poésie *métaphysique*.
Le *Hudibras* de Butler. — La tragédie héroïque. — La comédie immorale.
Dryden.

Les événements politiques ont souvent sur la littérature une influence réelle toute contraire à leur effet apparent. La révolution puritaine de 1649, dont l'esprit inspira l'épopée sublime de Milton, parut animée d'une hostilité ardente contre toute production littéraire; elle ferma les théâtres, mit en fuite les poètes et substitua partout aux riantes fictions de la poésie, l'aigre clameur de la controverse, avec un jargon mystique emprunté à la Bible. La restauration de 1660 sembla ramener le règne de l'élégance et des beaux-arts. « Alors, dit Dryden, revinrent les aimables muses, chœur riant, harmonieux, et tou-

jours jeune comme celui des anges[1] ». Les spectacles, les fêtes, les vers furent non pas seulement une mode, mais encore un besoin, et même une politique. Les partisans de Charles II cherchaient le plaisir par opposition aux rigides principes des républicains : ils s'amusaient par esprit de parti. Mais on conçoit que les goûts frivoles et dissolus d'une cour qui ne voyait dans le pouvoir que la licence, ne pouvaient faire naître une littérature bien puissante ni surtout bien nationale. Il était de bon ton de singer la France, où la famille royale avait vécu réfugiée. Le roi tâchait de se donner quelque faux air de Louis XIV, dont il enviait la splendeur et surtout l'absolutisme. Mais l'imitation fut maladroite et grossière : la cour fut corrompue sans être élégante, et la littérature se condamna à la froideur sans arriver à la régularité.

Les premiers poètes qui se pressèrent autour du trône nouvellement relevé furent, comme il était naturel, les vétérans du règne de Charles Ier, les poètes *cavaliers*, ayant à leur tête le vieux et fidèle Cowley. Ils appartenaient à l'école que Johnson a qualifiée du titre assez inexact de *métaphysique*. Héritiers de l'euphuïsme de Lyly, enrichis par les bizarreries de Donne et de Cleveland, ils se faisaient remarquer par la subtilité de la pensée, l'extravagance puérile des images et la rudesse disgracieuse de leurs vers. L'un comparait son cœur à une grenade prête à faire explosion; l'autre appelait ses larmes le vin de l'amour. Il engageait les amants à goûter celles de leurs dames et à s'en défier si elles n'avaient pas exactement le même goût que les siennes. Celui-ci, au moment d'entreprendre un voyage, assimilait ingénieusement sa maîtresse et lui-même aux deux branches d'un compas dont l'une paraît immobile, mais tourne néanmoins à tous les mouvements

1. The officious Muses came along
A gay, harmonious quire, like angels ever young.

de l'autre ; celui-là, par une excentricité assez digne du climat, chantait la gloire du charbon de terre, et terminait sa tirade en s'écriant : « Le soleil est la houille du ciel, et la houille est notre soleil[1]. » Un jeune poète qui payait alors son tribut à la mode, poussant le mauvais goût à ses dernières limites, décrivait ainsi la petite vérole :

Véritable ordure de la boîte de Pandore. Des vésicules gonflées d'orgueil s'élevaient tout à coup telles que des boutons de rose se montrant à travers sa peau de lis (de Lord Hastings). Chaque petite pustule contenait une larme pour pleurer son propre ravage ; car, rebelle et en guerre contre son seigneur, elle conspirait contre sa vie. Ou bien étaient-ce là les pierres precieuses destinées à orner son corps, qui servait lui-même de cassette au trésor si riche de son âme ? Il n'y avait aucun besoin qu'une comète prédit le sort de celui dont le corps pouvait bien être assimilé à une constellation[2].

C'était la recherche des récieuses Pridicules, moins leur délicatesse. L'Angleterre avait son hôtel de Rambouillet après son Corneille, Louis XIII après Louis XIV. En 1660 la poésie anglaise voguait en plein Marini.

Toutefois ces poétiques oripeaux de l'ancienne cour parurent un peu vieillis à la nouvelle. Les jeunes courtisans, formés au langage et aux manières de la France, essayèrent une poésie moins tourmentée et plus gracieuse. Waller, Suckling, Denham, n'étaient pas assez savants pour écrire si mal : à l'exemple des seigneurs de la cour, des Buckingham et des Rochester, ils se jetèrent dans les vers de circonstance, dans les madrigaux, les satires ; leurs vers prirent du naturel et surtout de l'harmonie. D'ailleurs le roi Charles II était un homme d'esprit : l'influence des femmes qui donnèrent bientôt le ton à la cour, en bannit peu à peu le pédantisme, et n'y laissa que la frivolité.

1. The sun's heaven's coalery, and coal's our sun.
Cleveland.

2. Dryden's *Elegy on the death of Lord Hastings.*

Le style de la poésie *métaphysique*, c'est-à-dire l'érudition exploitée d'une manière bizarre, l'esprit se fatiguant à combiner les images les plus disparates, se réfugia dès lors dans la satire. Le premier des humoristes, Butler[1], resta en possession paisible du style de ses graves prédécesseurs, qui devint désormais impossible dans les sujets sérieux, depuis que le satirique en eut habillé son grotesque *Hudibras*.

Cette épopée burlesque est la contre-partie de l'épopée sublime de Milton : l'une exprimait les grandeurs de l'inspiration puritaine ; l'autre jette une dérision piquante sur le zèle farouche et minutieux des sectaires. Hudibras est un autre Don Quichotte, un brave juge de paix presbytérien qui, prenant son clerc Ralpho pour écuyer, court le pays en chevalier errant pour rétablir partout le bon ordre et la justice. Ce poème, que Butler laissa inachevé, obtint sous Charles II une popularité éclatante, et nul ouvrage n'eut pendant un demi-siècle un plus grand nombre de lecteurs. Il est curieux encore comme monument historique et comme tableau de mœurs. Mais il a subi le sort de toutes les œuvres qui s'attachent à des faits passagers et non aux éléments impérissables de la nature morale. La postérité néglige ces caricatures dont elle ignore les originaux, et se lasse d'une plaisanterie qui a besoin d'un perpétuel commentaire.

De tous les genres de poésie le théâtre fut celui que la restauration favorisa le plus. Mais elle gâta la scène anglaise en la protégeant. Au lieu de faire revivre et de perfectionner l'ancien drame national, inauguré si heureusement par Shakspeare, Johnson et Massinger, la cour voulut transporter à Londres le théâtre de Versailles, qu'elle

1. Samuel Butler, né à Strensham (Vorcester) en 1612, mourut au comble de la réputation et dans la misère en 1680. Les trois parties de son *Hudibras* furent publiées en 1663-1664-1678.

avait plus admiré que compris, et qu'elle aimait par vanité plutôt que par goût. Malheureusement

> Quand sur une personne on prétend se régler
> C'est par les beaux côtés *qu'on ne peut* l'égaler.

au lieu d'imiter Corneille et Racine, les tragiques anglais calquèrent La Calprenède et Scudéry. La *tragédie héroïque* (c'est ainsi qu'ils appelèrent leur prétendue imitation) ne fut guère qu'un roman de chevalerie en vers rimés. Le héros fut un véritable chevalier errant, invincible à la guerre et dévoué à sa Dulcinée par un amour délicat, métaphysique et dégagé de tout ce qu'il y a d'instinctif et de naturel dans la passion. Les scènes les plus applaudies contenaient de subtiles discussions, analogues aux entretiens galants de la Clélie et d'Artamène. Le goût national venant se combiner avec ces éléments étrangers, infligea à la scène une pompe et un éclat bizarres. On inséra dans les tragédies héroïques des fêtes, des processions solennelles, des batailles terrestres et navales. On fit subir à la fortune des personnages les changements les plus étranges, les plus inattendus : on déchaîna sur le théâtre les fantômes et les démons.

Deux remarquables tragédies de Thomas Otway, *Venise sauvée* (1662) et *L'orphelin*, se distinguent par un vrai talent au milieu de la déclamation et de l'emphase du théâtre tragique de la restauration. On retrouve chez Otway quelque chose des sombres et puissantes imaginations de Webster, de Ford et de Shakspeare. Mais l'auteur, mort de misère presque au début de sa carrière, ne put justifier ou démentir les espérances que ses débuts avaient données.

La satire est le remède naturel de l'extravagance. Une pièce burlesque d'un courtisan, du duc de Buckingham, *La répétition* (*The rehearsal* 1671), jeta sur la tragédiep ré-

tendue héroïque un tel éclat de ridicule, que celle-ci n'osa plus guère dès lors se montrer sur la scène. *La répétition* fut le *Don Quichotte* du théâtre anglais.

La comédie s'éloigna, plus encore que la tragédie, de la scène française qu'elle prétendait imiter. Son vrai modèle fut le drame espagnol avec son mouvement, ses machines, ses déguisements et son intrigue compliquée. Tout cela convenait mieux au public anglais et même à la cour que le genre si fin de Molière, qui tire tout son prix de la peinture des ridicules et de la vérité du dialogue. D'ailleurs la paresse des auteurs, ou pour mieux dire la misère, qui les forçait de produire sans relâche et sans soins, conspirait ici avec le goût des spectateurs. Charles II n'imitait pas Louis XIV dans sa munificence pour les gens de lettres. Il n'égalait pas davantage la royale majesté de ses faiblesses.

L'exil et l'indigence l'avaient rendu le compagnon de débauche de ses courtisans; et il avait repris son trône sans retrouver sa dignité de roi. De là cette absence de toute réserve dans le langage de la comédie. La licence d'un siècle grossier reparut avec un siècle corrompu, et les pièces même qu'on traduisait du français et de l'espagnol étaient soigneusement assaisonnées d'indécences et de mots à double entente, pour plaire au plus spirituel et au plus dissolu des monarques.

L'immoralité du théâtre de la restauration ne consiste pas seulement dans la grossièreté du langage: sous ce rapport les anciens dramaturges, Fletcher et Massinger, Ben Jonson et même Shakspeare ne seraient pas à l'abri de tout reproche; mais du moins ne peut-on signaler dans les ouvrages de ces premiers maîtres aucune intention arrêtée d'honorer le vice et de jeter le ridicule sur les actions vertueuses. Il n'en est pas de même des poètes comiques de Charles II: chez eux la dépravation des mœurs est présentée comme l'attribut nécessaire des gens comme il faut,

le vice est une parure à la mode, aussi indispensable aux personnages privilégiés qu'un nœud de ruban, et qu'une élégante perruque. Les poètes de cette époque ont l'art d'appeler toutes les sympathies du public sur les corrupteurs, toutes ses moqueries sur leurs victimes.

Non seulement la morale est entièrement sacrifiée dans leurs peintures ; mais le goût, cette seconde morale, qui chez nous vient souvent en aide à la première, est choqué à chaque scène par la brutalité de nos imitateurs insulaires. Dans le monde qu'ils nous présentent, les femmes, dit Macaulay, sont aussi grossièrement impudentes que des hommes dissolus, et les hommes ne peuvent trouver une place digne de leur mérite qu'à l'île de Norfolk ou à Botany-Bay.

Les poètes comiques les plus célèbres de cette époque furent William Wicherley, l'auteur de *L'amour au bois*, du *Franc honnête homme*, et de *L'épouse campagnarde*, le plus brutal des écrivains qui aient sali le théâtre[1] ; puis Farquhar, Vanbrugh, Congreve ; les deux premiers, plus *réalistes*, peignant le monde tel qu'ils le voient et la société telle qu'ils la trouvent ; le troisième, plus ingénieux et prêtant trop volontiers, comme notre Beaumarchais, son esprit à tous ses personnages ; tous trois libres et grossiers dans leurs peintures, et dignes, par leur immoralité, des spectateurs qui les applaudissaient.

Le poète le plus illustre de la Restauration et peut-être le plus grand poète qu'ait produit la vieille Angleterre après Shakspeare et Milton est John Dryden[2].

1. Taine, *Littérature anglaise*, II, 485. — Le même critique fait des citations plus que suffisantes des comédies anglaises de cette époque, tome II, pages 555 et suivantes. — Voyez aussi Walter Scott, *Essai sur le drame*, et Macaulay, *Les poètes comiques de la restauration*.

2. Né en 1631 à Oldwinckle (Northampton), mourut à Londres en 1700. Dryden vécut et mourut catholique.

Sa longue et laborieuse carrière agitée par tant d'événements, remplie par tant d'ouvrages, sujette à plusieurs variations de goût, semble moins l'histoire d'un homme que celle d'une littérature. Dans sa jeunesse il imita le subtil Cowley; il continua ensuite l'œuvre de l'harmonieux Waller. Il combattit d'abord vaillamment sous le drapeau de la *tragédie héroïque*, puis l'abandonna pour une forme dramatique moins factice. Froid et lourd dans la comédie, il excella dans la satire politique : l'auteur d'*Absalon et Achitophel*, de *La médaille*, de *Mac Flecnoe*, surpassa de beaucoup le chantre burlesque de *Hudibras*. Enfin ses odes sont pleines de passages brillants et d'une versification mélodieuse malgré son irrégularité. L'une d'entre elles, *Le festin d'Alexandre*, étale, dans l'éclat des images et la richesse savante de l'harmonie, les beautés extérieures les plus frappantes dont puisse se parer la poésie lyrique.

Toutefois il manquait à Dryden un don essentiel, la sensibilité. Il n'habitait que les dehors de son âme, et ne s'élevait point à l'idéal le plus pur de la poésie. Magnifique artisan de langage, il prodiguait les belles images et les nobles pensées ; mais on ne sent point au dessous l'émotion intérieure qui aurait dû les produire. Le poète semble les avoir créées avec ses doigts et non avec son cœur.

Il ne sait ni inventer des personnages, ni les ressusciter d'après l'histoire. Il n'a rien de ce don créateur qui fait le génie de Shakspeare. Il ressemble plutôt à Voltaire, qui l'a pris plus d'une fois pour modèle : comme chez notre brillant compatriote, on rencontre dans les tragédies de Dryden la tirade à effet, la sentence ambitieuse, l'image éclatante mais antidramatique. Quel que soit le personnage qu'il mette en scène, Aureng-Zeb, Antoine ou Montézuma, c'est toujours le même luxe de langage, le même éclat de fausses couleurs.

La vie de Dryden donne peut-être jusqu'à un certain point le secret de ces défauts : contraint par la pauvreté

d'écrire à la tâche et d'épier les variations du goût public, la poésie fut souvent pour lui un métier plus qu'un art; vendu corps et âme au directeur d'un théâtre et à un libraire, il épuisait sa facilité dans des travaux sans inspiration.

C'est surtout par son style que Dryden a mérité l'admiration de ses compatriotes. Le caractère distinctif de son génie semble avoir été le pouvoir de raisonner, et d'exprimer le résultat de ses raisonnements dans le langage le plus convenable. Les jours de la poésie pure commençaient à passer pour l'Angleterre : la versification s'acheminait peu à peu vers les qualités d'une excellente prose.

Dryden montra le premier que la langue anglaise était capable d'unir la douceur à la force : les vers scabreux de ses prédécesseurs furent abandonnés même par les poètes du dernier rang; et, grâce à ses préceptes et à son exemple, les plus médiocres chansonniers de l'année 1700 firent des vers plus doux que Donne et Cowley, les chefs d'école de la première moitié du dix-septième siècle. On peut, dit Johnson, appliquer à Dryden perfectionnant la poésie anglaise ce qu'on a dit d'Auguste embellissant la ville de Rome; qu'il l'a trouvée de brique et l'a laissée de marbre. Nous ajouterons néanmoins que pour notre part nous préférons sans hésiter la brique de Shakspeare et de Milton à tout le marbre de Dryden.

CHAPITRE XII

LA RÉVOLUTION DE 1688

La Philosophie ; Hobbes ; Locke. — Le second puritanisme.

La restauration des Stuarts avait été pour l'Angleterre une époque de compression, de dépendance. La littérature avait reçu de la cour une empreinte étrangère et extérieure. La révolution de 1688 rendit l'Angleterre à elle-même. Avec Guillaume d'Orange, la royauté n'occupa plus qu'un rang modeste dans le mécanisme de la constitution. La Grande-Bretagne ne demanda à ses rois que de la laisser vivre et grandir. Dès lors les lettres comme le pouvoir redevinrent une propriété nationale : dès lors aussi commença le mouvement moral du dix-huitième siècle, que la France devait bientôt recevoir, accélérer et transmettre à l'Europe.

L'esprit général, et pour ainsi dire le principe vital de cette nouvelle ère, c'est la liberté individuelle, manifestée d'abord en religion par le triomphe du protestantisme, en politique par le gouvernement constitutionnel, et proclamé par la philosophie dans la négation de toute autorité étrangère à la raison.

Le navire qui conduisait en Angleterre la princesse Marie, femme de Guillaume III, y ramenait aussi le philosophe Locke ; comme si le sort eût voulu signaler ainsi l'avènement commun des deux puissances.

En effet, toute forme sociale se rattache à un système philosophique, senti plus ou moins confusément par les masses. Locke eut la gloire de développer les principes dont vécut le dix-huitième siècle.

Déjà Bacon avait posé les fondements de la nouvelle école sensualiste. Réagissant contre la scolastique du moyen âge, il avait substitué à ses axiomes arbitraires et à son infécond syllogisme, l'observation des faits et l'induction. Deux hommes en Angleterre recueillirent l'héritage des principes de Bacon et transportèrent son esprit dans toutes les parties de la philosophie. Hobbes (1588-1680) fut le moraliste et le politique de cette école; Locke (1632-1704) en fut le métaphysicien; tandis que le grand, le religieux Newton lui-même semblait la servir par ses belles découvertes dans le domaine des sciences physiques.

Hobbes donna, aux vastes mais incohérents aperçus de son ami et maître, la solide et imposante cohésion d'un système; il en fit une doctrine rigoureuse et terrible comme l'époque sanglante dans laquelle il vivait : matérialisme complet; la morale réduite à la sensation; l'égoïsme érigé en devoir, enfin, comme conséquence et flétrissure de toute sa doctrine, le despotisme, indispensable frein des passions individuelles, imposé à la société comme l'idéal du vrai gouvernement.

Locke reprit par une longue et patiente analyse les bases du système. Dans son *Essai sur l'entendement humain*, il rechercha l'origine de nos idées et s'empressa de conclure qu'elles viennent toutes ou des sens ou du travail de la réflexion sur les impressions des sens. Dès lors il se condamnait à nier les idées que ne donne point la sensation, celles de l'infini, de la substance, de la causalité, du devoir, c'est-à-dire la meilleure et la plus noble partie de notre nature; enfin, pour être conséquent, il aurait dû nier également toutes les idées générales, c'est-à-dire la raison même et l'intelligence humaine. Locke était un homme du monde que fatiguaient le dogmatisme et les querelles des philosophes. Il voulut simplifier la science et la mutila. C'est à lui que remontent ces tendances à une

clarté apparente, qui égareront souvent le dix-huitième siècle. En 1690 parut son *Essai sur le gouvernement civil*, prélude du *Contrat social* de Rousseau. Ses *Pensées sur l'éducation des enfants* contiennent en germe l'*Émile*. Il publia en 1695 un ouvrage intitulé *Le christianisme raisonnable*, qui donna lieu de l'accuser de socinianisme. Ses principes allèrent au delà de sa volonté. Après sa mort, son disciple et ami, Antoine Collins, attaqua ouvertement la religion révélée. Tindal recueillit et développa avec complaisance les arguments de Collins. Par une disposition peu philosophique, il se réjouissait de « mettre le clergé en fureur ». Dans son *Christianisme aussi ancien que le monde* (1730), il s'attacha à démontrer l'impossibilité de la révélation, et à ruiner les bases de toute religion positive. Voltaire le vante comme le plus intrépide défenseur « de la religion naturelle». L'un et l'autre furent contraints, comme Locke l'avait été, de chercher un asile en Hollande.

C'est surtout par Bolingbroke que la France reçut les principes du *philosophisme*. C'est en France et en français qu'il écrivit pendant son premier exil (1720) ses *Lettres à M. de Pouilly*, où il attaque à la fois l'athéisme et la religion chrétienne : c'est encore en France qu'il rédigea pendant son second séjour ses *Lettres sur l'étude de l'histoire*, où il plaça une autre attaque contre le christianisme. C'est en Touraine qu'il vit pour la première fois Voltaire, et l'enchanta par la liberté de sa pensée et l'érudition de son impiété. Ainsi le libre examen, l'indépendance antichrétienne du savoir, qu'une colonie de sceptiques français érudits, les Bayle, les Basnage, les Leclerc, avaient établis en Hollande à la fin du dix-septième siècle, revenaient en France au dix-huitième, armés des principes et de la méthode analytique de Locke.

Locke exerça sur son époque une autre influence plus heureuse. Ce fut lui qui, en 1673, rédigea, de concert avec lord Shaftesbury, propriétaire d'une partie de la Caroline

du Sud, les lois qui devaient régir la colonie anglo-américaine. Il y introduisit la tolérance religieuse, la liberté de la presse, le jugement par le jury et l'indépendance individuelle[1]. Ainsi il préparait d'un côté la philosophie française par ses ouvrages, de l'autre la liberté américaine et, par contre-coup, la Révolution française par ses projets de législation.

On s'étonne sans doute de voir sortir de l'école sensualiste, deux tendances politiques aussi diverses que celles de Hobbes et de Locke. La chose s'explique pourtant avec facilité : la gloire de Hobbes, comme philosophe, avait été dans son impitoyable logique, incapable de reculer devant les plus sinistres conséquences de ses principes; l'honneur de Locke, comme homme, fut dans la modération qui l'éloigna des conséquences extrêmes. Partis du principe sensualiste, l'un invoqua le despotisme comme une nécessité, l'autre proclama la liberté comme un droit. Tous deux ont tiré de la même doctrine des corollaires différents qui s'y trouvent véritablement renfermés : tous deux ont suivi la même chaîne de raisonnements; mais Locke s'est arrêté plus tôt dans ses déductions : il en est resté à l'indépendance individuelle.

Sans doute le temps où il vécut contribua puissamment à détendre la raideur de son système. On n'était plus à l'époque terrible des guerres civiles et des réactions cruelles. La société semblait fatiguée comme d'une double orgie. Le dégoût et l'indifférence succédaient à la bacchanale impudique de Charles II, comme à la bacchanale fanatique de Cromwell. L'Angleterre commençait à se rasseoir et à revivre d'une vie un peu étroite et égoïste, mais douce, régulière, et surtout assortie à sa nature et à ses pen-

1. « On possède les lettres adressées à ce sujet par Shaftesbury à Locke. La constitution rédigée par ce dernier a été imprimée. Les lois qu'il a données à la Caroline du Sud sont encore en vigueur. » *Ph. Chasles, Étude sur Franklin*, dans le *Dix-huitième siècle en Angleterre.*

chants. L'esprit puritain reprenait quelque faveur, grâce à l'aversion plus récente qu'inspiraient les derniers règnes : il renaissait plutôt comme une manifestation politique que comme une foi bien sincère ; on affichait une certaine convenance dans les mœurs, une prédilection pour l'esprit de famille, une modération sociale, mêlée de moralité, de dévotion et quelquefois de pruderie. C'est alors que se forma le caractère de réserve officielle, de décence un peu guindée, qui n'a cessé depuis de régner sur l'Angleterre et qui impatienta si souvent la verve franche et dévergondée de lord Byron[1]. Alors commença le culte du *confortable* si vénéré de la société anglaise. La civilisation se dirigea vers les recherches du bien-être physique, et la morale vers le raffinement de la bienséance. La société présentait le même aspect que la philosophie de Locke, c'était un sensualisme modéré dans ses conséquences.

CHAPITRE XIII

LES PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Caractère général de la révolution de 1688. — Les *Essayists* : Daniel de Foë ; Steele ; Addison ; Samuel Johnson ; Mackenzie.

La révolution de 1688 eut un double caractère : petitesse et mesquinerie bourgeoise dans les moyens, c'est-à-dire dans les passions, dans les hommes et dans les faits de chaque jour ; grandeur et importance dans les résultats définitifs, c'est-à-dire dans l'industrie, dans le commerce, dans l'influence extérieure de la nation. Vous voyez sur le

1. The *primum mobile* of England is *cant*.
Don Juan.

trône des rois effacés ou incapables, des hommes d'État corrompus et corrupteurs, un Walpole, le « maquignon des consciences », qui continue son fructueux commerce pendant un quart de siècle (1715-1742). Puis tout à coup cette terne et triste nation calviniste se trouve la première nation du monde. Si elle perd ses colonies d'Amérique, qui deviennent une puissante république, elle nous prend le Canada, elle s'empare de l'Inde, elle se fait reine des mers, accapare le commerce du monde, crée les prodiges de l'industrie moderne, renouvelle les splendeurs de l'éloquence antique, produit les Burke, les Chatam, les Pitt, et soutient contre le génie de la France une lutte de géants.

Cet état social si nouveau, si original dans son apparente vulgarité, produisit une littérature d'une forme particulière et des genres jusqu'alors inconnus. La poésie cessa de tenir le sceptre : le pouvoir passa à la prose, à la prose bourgeoise, familière et morale. Alors naquit la presse périodique : les *Essayists*, moitié prédicants, moitié hommes du monde, proposèrent à la société contemporaine une sorte de compromis habile entre la sévérité du devoir et l'élégance des mœurs. Tribune modeste, mais influente, éloquence de famille et de coin du feu, en attendant la grande éloquence des parlements, les Revues furent à la fois la harangue et le sermon de cette société plébéienne, sinon populaire. Le roman en fut l'épopée, non plus le roman héroïque et courtisanesque du dix-septième siècle français, avec des aventures chevaleresques, des noms antiques et des dissertations galantes ; mais le roman de la vie privée, avec la vérité, l'exactitude et souvent la minutie de ses détails, avec des incidents tour à tour touchants et vulgaires, des peintures d'une admirable finesse, des scènes d'intérieur, des révolutions de ménage, des subtilités de sentiments réels. Les femmes y tinrent naturellement le premier rang. Leur influence domina la littérature comme elle dominait la famille.

Le même homme eut l'honneur d'ouvrir la double carrière de la revue et du roman. Le courageux, le profond, le religieux Daniel de Foe (1663-1731), l'organe le plus éloquent des *dissenters*, héritiers des vieux puritains, le défenseur intrépide et désintéressé du roi Guillaume III et des principes de la révolution, ruiné, poursuivi, mis au pilori par la réaction *tory* de la reine Anne, commença sous les verroux de Newgate une publication périodique qu'il fit paraître trois fois par semaine et rédigea seul pendant neuf ans. Vaste mélange de discussions, de satires, d'essais critiques, de théologie, de politique, d'histoire, de théories nouvelles sur le commerce, les finances et l'économie politique, de plans industriels, d'argumentations sérieuses et de plaisanteries acérées, la *Revue* de Daniel de Foë n'est que la mise en circulation, et en quelque sorte le monnayage des innombrables compositions de tout genre de cet inépuisable écrivain, qui remplit vingt-huit pages *in-folio* des titres seuls de ses ouvrages[1]. Elle devint le point de départ et le modèle de tous les recueils périodiques qui ont occupé une si grande place dans la littérature moderne.

L'essai périodique devait réussir chez un peuple où le plus grand nombre des citoyens, préoccupés d'intérêts matériels, ne peuvent réserver que peu de loisirs à l'agrément ou à l'instruction. La brochure pénètre où n'entrerait pas le livre : elle tire de son mode de publication un intérêt actuel qui la dérobe à la grave généralité du volume. Une foule d'écrivains suivirent les traces de Foe. Steele parut le premier avec *Le babillard, Tattler* (1709). L'auteur annonce dans le premier numéro, qu'il a choisi ce titre par déférence pour les dames, dont il réclame la protection. Les premières livraisons ne justifient que trop bien le nom du recueil : elles n'offrent guère qu'un insi-

1. Philarète Chasles, *Études humoristiques : Daniel de Foë.*

pide verbiage. Steele avait peu d'instruction, peu de philosophie, quoiqu'il ne manquât ni d'esprit, ni de goût littéraire : il possédait surtout l'usage du monde, et en tirait parti dans ses anecdotes et dans ses légères esquisses. *Le babillard* acquit plus de valeur quand Addison eut commencé à y placer quelques essais. Steele lui-même profita dans sa rédaction de l'exemple de son illustre ami. Comme la *Revue* de Foë, ces essais paraissaient trois fois par semaine.

Au *Babillard* succéda *Le spectateur* (1711), publié par les mêmes écrivains et paraissant tous les jours. Addison y donna un plus grand nombre d'articles; lui-même en traça le plan et en dirigea l'exécution; aussi ce recueil, supérieur au précédent, a-t-il conservé dans l'estime générale le premier rang parmi les publications du même genre. Il jouit à son apparition d'une vogue sans exemple : vingt mille exemplaires, vendus chaque matin, à une époque où la lecture du journal n'était pas encore devenue une habitude et un besoin, témoignent non seulement du mérite de cette publication, mais encore de sa conformité avec l'esprit et les goûts du public. Jamais, en effet, on n'avait réuni avec plus de charme une indulgente morale et une plaisanterie spirituelle et toujours intéressante : c'était une application mondaine et mitigée des principes puritains. « Avant *Le babillard* et *Le spectateur*, dit Johnson, nous ne manquions sans doute pas de livres pour nous instruire de nos devoirs les plus importants et pour fixer nos opinions en philosophie ou en politique; mais il nous manquait encore un *arbiter elegantiarum*, un juge des bienséances, pour surveiller les voies du commerce social, et les débarrasser des ronces et des épines qui ne blessent pas, mais qui importunent le voyageur. »

Le succès des essais périodiques paraissait si assuré, qu'entre le septième et le huitième volume du *Spectateur*, Steele fit paraître, sous le titre du *Tuteur* (*Guardian*,

1713), un nouveau recueil, pour lequel il s'appuya encore sur la collaboration d'Addison, et où il donna lui-même quelques-uns de ses meilleurs essais. Quoique en somme *Le tuteur* n'égale pas *Le spectateur*, auquel on ne saurait rien comparer pour le plan, les caractères des correspondants fictifs et l'heureux choix des sujets, il forme une continuation qui n'est pas indigne de ce modèle. La pensée morale est la même que dans les recueils précédents. « Je ne me propose rien moins, dit Steele, que de faire concourir la chaire, le barreau et le théâtre au triomphe de la piété, de la justice et de la vertu. » J. J. Rousseau, celui de nos grands écrivains qui s'est peut-être le plus servi des essais moraux publiés en Angleterre, n'a point négligé *Le tuteur*. C'est de là qu'il semble avoir emprunté son charmant tableau des deux pigeons dans la Lettre à d'Alembert, quelques idées de son *Émile* sur l'avantage d'endurcir de bonne heure les enfants aux impressions de l'air; et, dans *La nouvelle Héloïse*, diverses vues sur l'embellissement des jardins[1].

L'essai périodique, inauguré avec tant d'éclat sous la reine Anne, continua d'être cultivé avec succès pendant toute la durée du siècle. Parmi les meilleures publications de ce genre, il faut compter *Le rôdeur* (*The rambler*, 1750) et *L'oisif* (*The idler*, 1758) de Samuel Johnson; *L'aventurier* (1715-1773) de Hawkesworth, avec la collaboration de Johnson, enfin *Le miroir* (1779-1780) et *Le flâneur* (*The lounger*, 1785-1787) publiés à Édimbourg par Mackenzie et l'élite des littérateurs écossais. On doit s'attendre à voir dans une si longue carrière l'*essai* perdre quelque chose de son originalité primitive : avec le grave et savant Johnson la morale, plus sévère, moins applicable aux mille

1. Voyez *The guardian*, n°s 125, 102 et 137. Ces rapprochements sont signalés dans l'intéressant ouvrage de M. Louis Mézières, *Histoire de la littérature anglaise*, tome I, page 145.

détails de la vie réelle, tourne à la dissertation et à l'homélie; avec les Écossais elle s'efface presque complètement pour faire place aux peintures de mœurs et aux récits qui s'adressent à la curiosité. L'essai de Mackenzie incline aux faits divers et au roman-feuilleton.

CHAPITRE XIV

LE ROMAN

Les créateurs du Roman anglais au dix-huitième siècle. — Richardson, Fielding, Smollett, Swift, Sterne.

Le roman véritable était né presque en même temps que la revue périodique. Ses destinées ne furent pas moins glorieuses. Cette épopée d'une époque bourgeoise commença, comme l'épopée héroïque, par se confondre avec l'histoire. Le caractère général des nombreuses fictions de Daniel de Foe, c'est la vérité apparente des faits. L'auteur était avant tout un calviniste zélé, un *dissenter*, qui, après avoir employé vingt ans de sa vie à prêcher à l'Angleterre sa rigide doctrine, en passa vingt autres à l'étayer par de pieux mensonges. Tantôt il publia la *Narration véritable* de l'apparition d'une certaine Mme Veal, *qui se montra le lendemain de sa mort à Mme Bargrave de Cantorbéry, le 8 septembre* 1705; *laquelle apparition recommande la lecture du livre de Drelincourt sur les consolations à l'heure de la mort.* Ce récit est attribué à « un juge de paix de Maidstone, comté de Kent, homme très intelligent, et attesté par une dame très prudente et très intelligente, demeurant à Cantorbéry, à quelques portes de la maison de Mme Bargrave ». Tantôt ce sont les *Mémoires d'un Cavalier*, partisan de Charles Ier, supposés par de

Foe avec tant de vraisemblance, que Chatam et toute son époque les ont regardés comme authentiques ; ou bien encore les *Mémoires autographes de Dickory Cronke*, sourd et muet, sans rapport avec les hommes, et relégué dans une solitude du comté de Cornouailles, qui a deviné la religion chrétienne, le calvinisme, et la secte des *dissenters*. Ces mémoires étaient « ornés d'épitaphes, prophéties, généalogies, de gravures représentant l'ermitage, et d'autographes ».

L'auteur indiquait ses autorités, invoquait des témoignages, allait même jusqu'à donner des adresses : rien ne manquait pour produire l'illusion. Son style était le plus heureux et le plus inimitable de tous ses mensonges. Exactitude, menus détails, redites, vulgarités, rien n'est épargné pour donner au récit l'apparence de la bonne foi la plus complète. On croit entendre la déposition naïve d'un témoin inhabile, qui se garde bien de choisir, de peur de rien omettre. Le roman, pour se glisser dans cette austère société calviniste, qui regarde encore toute fiction comme un emploi frivole de l'esprit, est contraint de revêtir les allures de la plus pure vérité.

Tel est aussi le caractère de l'ouvrage le plus célèbre de Foe, les *Aventures de Robinson Crusoé* (1719). Jamais roman ne fut moins roman. Tout paraît vrai ; incidents, conversations, personnages : rien n'est fardé, rien ne joue faux, c'est un trompe-l'œil parfait[1]. Cette vérité du style, cette simplicité d'une narration où vous ne rencontrez pas un ornement, pas une description, pas une métaphore brillante, contribua puissamment à la popularité du livre. Ce fut un journal de voyage, qui devint la lecture privilégiée d'un peuple de matelots et de voyageurs; tandis que la grandeur philosophique de la pensée, l'heureuse idée

1. Voyez la belle étude sur *Daniel de Foe* dans *Le dix-huitième siècle en Angleterre* de M. Philarète Chasles.

de placer l'homme seul dans la création, face à face avec Dieu, et ramené à la vertu par la solitude, dut exercer une séduction poétique sur tous les esprits. C'était déjà en germe la théorie de J. J. Rousseau : c'étaient les aspirations du dix-huitième siècle, corrompu et blasé, vers l'éternelle jeunesse de la nature [1].

Ce ne fut que vingt ans plus tard que le roman anglais osa s'avouer enfin lui-même comme une fiction destinée à plaire et à instruire. Richardson l'inaugura par trois ouvrages, dont le second est un chef-d'œuvre, *Paméla*, *Clarisse Harlowe* et *Grandisson*. Jamais la physionomie d'une société ne s'était empreinte plus profondément dans les œuvres de l'imagination. Richardson est l'Homère de la vie privée, le peintre délicat et minutieux des mœurs, des événements et des passions de la classe moyenne. Il reproduit admirablement l'esprit de puritanisme mitigé qui dominait alors en Angleterre. Ce n'est plus, sans doute, le fier et rude fanatisme des Pym et des Harrisson : il n'en est resté qu'une nuance générale de pruderie grave, une teinte d'ascétisme domestique. On reconnaît cette bourgeoisie moitié commerçante, moitié dévote, qui a formé, depuis cent cinquante années, la masse active et triomphante de la société anglaise [2].

Cette couleur, en quelque sorte historique et locale, n'est qu'un mérite secondaire dans les romans de Richardson : sa véritable gloire, ce qui assure la durée de ses œu-

1. Il est probable que l'idée première des *Aventures de Robinson* fut suggérée à de Foe par un passage du *Voyage autour du Monde* de Woodes Rogers, qui raconte l'histoire réelle d'un matelot nommé Selcraig ou Selkirk, relégué pendant plus de quatre ans dans l'île déserte de Juan Fernandez. M. Ph. Chasles pense que de Foe connut personnellement Selkirk à Bristol.

2. Voyez Ph. Chasles, *Etudes sur le dix-huitième siècle en Angleterre : Fielding et Richardson*.

vres, c'est la conformité de ses créations aux traits immortels de la nature morale. Comme Shakspeare, quoique avec moins de largeur, il sait se transformer dans les personnages qu'il invente : il vit avec eux et en eux, et nous contraint à partager son illusion. Il est vrai que ce n'est pas comme ce grand poète, par des traits rapides et impérieux qu'il subjugue notre imagination; il l'enlace peu à peu par mille nœuds inaperçus, mais indissolubles, dans tous les fils de sa longue trame. Paméla, Clarisse, Clémentine, Henriette Byron, deviennent pour nous des connaissances intimes, des amis. Puis quand l'écrivain s'est rendu maître de notre âme, avec quelle puissance il l'agite, la tourmente et quelquefois la déchire! Le talent de Richardson. dans ses scènes les plus tragiques, dit Walter Scott, n'a jamais été et probablement ne sera jamais surpassé.

Une circonstance, nous n'osons dire un défaut, enlève aujourd'hui à Richardson un grand nombre de lecteurs : c'est la longueur prodigieuse de ses ouvrages. « Il est cruel, pour un homme aussi vif que je le suis, disait Voltaire, de lire neuf volumes entiers, dans lesquels on ne trouve rien du tout, et qui servent seulement à faire voir que mademoiselle Clarisse aime un débauché nommé monsieur de Lovelace. Quand tous ces gens-là seraient mes parents et mes amis, je ne pourrais m'intéresser à eux. » Cette longueur est une condition nécessaire du genre de Richardson. L'auteur n'est pas un peintre d'histoire dessinant à grands traits d'héroïques figures : c'est un portraitiste exact et fin qui poursuit dans tous leurs détails de mobiles physionomies, qui les fait poser sous tous les jours et sous toutes les attitudes, qui analyse et exprime fidèlement les nuances les plus légères. La forme épistolaire qu'il avait adoptée lui en faisait elle-même une loi. Chaque lettre étant écrite par un personnage intéressé, et au moment même où vient de se passer l'incident qu'elle raconte, le romancier ne peut rien généraliser, rien présenter par

masse. Son récit est une description faite à la loupe, où tout est vrai, mais long.

Tout autre est le talent de Fielding, tant pour le style que pour l'esprit de ses œuvres. Son premier roman, *Joseph Andrews* est une piquante parodie de *Paméla;* son chef-d'œuvre, *Tom Jones*, est une franche et joyeuse attaque contre la rigide et méticuleuse morale que défendait *Clarisse Harlowe*. Richardson, réglé dans sa vie, enrichi par son travail, heureux dans sa famille, préconisait les principes d'ordre, de régularité, de décence que la bourgeosie puritaine avait pris plus ou moins sincèrement pour devise : Fielding, fils d'une famille noble, mais ruiné, vivant dans l'insouciance et la dissipation, « manquant constamment d'argent, malgré les efforts de ses amis, et incapable de devenir plus riche, quand même son patrimoine se serait trouvé aussi inépuisable que son imagination[1] », appartenait à cette fraction du peuple anglais qui conservait les traditions des *cavaliers* de Charles II, et ne voyait rien de plus hideux que l'hypocrisie, ni de plus gênant qu'une austère morale. L'un avait montré dans *Clarisse* une jeune fille angélique perdue par une seule action imprudente; l'autre fit voir dans *Tom Jones* un jeune homme étourdi, prodigue, débauché et pourtant plein d'âme, de générosité et d'honneur. Richardson penchait parfois au pédantisme, Fielding effleure souvent l'immoralité. Comme écrivain, comme peintre de mœurs, Fielding est supérieur à Richardson : il est plus large et plus varié; toute la société anglaise, avec ses originaux les plus caractéristiques, passe tour à tour sous ses yeux et sous sa plume. Né dans une classe élevée, tombé dans les tavernes et les habitudes vulgaires, il ne remonta sur le tribunal de juge de paix du Middlesex que pour y trou-

1. C'est ainsi que le représente Lady Montague, sa cousine.

ver encore un observatoire commode. Aussi est-il inimitable pour la vérité, la force et l'originalité des caractères. On ne saurait trop louer chez lui l'idée ingénieuse du plan, l'heureux développement de l'intrigue. Il est vif et rapide dans sa narration; le lecteur qu'il entraîne ressemble à un voyageur voguant sur la surface d'une rivière large et profonde, qui ne se détourne dans son cours qu'autant qu'il le faut pour contempler les beautés variées de ses rives. Il unit sans disparate la raillerie et la tendresse, les mouvements sensuels et les passions généreuses, et fond les nuances les plus diverses avec un art merveilleux. S'il s'élève rarement jusqu'aux situations pathétiques, il touche souvent, il intéresse et amuse toujours.

Walter Scott lui décerne un titre qu'il pouvait seul lui disputer : il le proclame le premier romancier de l'Angleterre.

Smollett[1] suivit, comme romancier, la même veine que Fielding. *Roderick Random* et *Peregrine Pickle* marchent à la suite de *Tom Jones*, mais se rapprochent davantage du genre que les Espagnols appellent *picaresque*. L'auteur a moins de goût dans le choix de ses caractères, et moins d'art dans la conduite de l'intrigue. Rarement il fait naître la sympathie et la pitié. En revanche, il possède une invention inépuisable, et l'emporte même sur Fielding par l'immense variété de personnages et d'aventures qu'il a imaginés.

Nous n'oublierons pas de signaler en passant le seul roman de Goldsmith, *Le pasteur de Wakefield*, une des plus délicieuses fictions qu'on ait jamais inventées. La simplicité de ce livre charmant rend plus durable le plaisir qu'il procure. C'est un tableau de famille, où les senti-

1. Né en 1720; mort en 1771.

ments les plus vrais sont animés par des scènes tour à tour gaies et touchantes. C'est le côté aimable et affectueux de la société puritaine. Le *Rasselas*, roman unique aussi de Johnson, en est le revers. Ce triste livre n'est guère qu'une suite de dialogues moraux sur les vicissitudes de la vie humaine, sur ses folies, ses craintes, ses espérances et ses vains désirs. Johnson, critique redouté, espèce de dictateur littéraire de son époque, n'avait pas le génie de la narration. Son roman, composé d'ailleurs dans la solitude et dans un moment de deuil, n'est qu'un grave sermon. Chose étrange, cette sombre conception a une analogie avec le *Candide* de Voltaire. Johnson lui-même convenait que si les auteurs de ces deux ouvrages s'étaient communiqué leurs manuscrits, on aurait pu accuser chacun d'eux de plagiat. *Rasselas* et *Candide* se ressemblent comme Héraclite et Démocrite.

En terminant cette revue rapide du roman anglais au dix-huitième siècle, nous devons nommer encore deux hommes célèbres, dont les principaux ouvrages, sans être des romans proprement dits, se rattachent néanmoins à ce genre de fiction, et marquent leur place dans la littérature par une originalité profonde et une incontestable supériorité. Nous voulons parler du doyen Swift et du pasteur Laurent Sterne.

Swift (1667-1745) est un satirique plutôt qu'un romancier. Affligé par la nature d'un caractère méchant et d'un cœur égoïste, trompé dans son ambition et condamné à la solitude de son décanat de Dublin, après avoir été le soutien d'un parti et le protecteur hautain d'un ministère, les rancunes de l'homme d'État fermentèrent dans son âme avec les sentiments haineux du misanthrope ; et comme ce misanthrope avait infiniment d'esprit, il sortit de ce mélange des ouvrages pleins de verve, de mordant, de cynisme, d'une gaieté qui à la fin attriste et fait mal. Swift,

c'est Voltaire dans ses mauvais jours, Voltaire sans son amour de l'humanité, et aussi sans l'universalité brillante de son génie. Il étudiait encore à l'université de Dublin, que déjà il avait formé et exécuté en partie le plan de son fameux conte du *Tonneau*. C'était l'ouvrage le plus hardi, le plus ingénieux et le plus singulier qui eût encore paru dans la controverse religieuse. Swift y traitait fort cavalièrement les différentes églises chrétiennes, dont il entremêlait bizarrement la satire de digressions moqueuses sur les écrivains de son temps. Aujourd'hui nous trouvons la plaisanterie de Swift un peu lourde et un peu monotone. Voltaire semble avoir imité cette boutade humoristique dans son *Pot-Pourri*, de même que dans *Micromégas* il prit pour modèle l'ouvrage le plus spirituel de Swift, les *Voyages de Gulliver*.

Cette dernière fiction de Swift a pour objet de briser l'harmonie de nos préjugés, par un simple déplacement dans le point de vue. Il présente à l'espèce humaine un miroir qui la montre tour à tour sous les formes les plus exiguës et les plus colossales. Il conduit successivement son héros chez un peuple de pygmées et chez une race de géants, et fait jaillir de ces combinaisons diverses une foule d'effets comiques et de contrastes inattendus. Les actions humaines deviennent souverainement déraisonnables, grâce à quelques changements dans la conformation des acteurs. Les intrigues et les tracasseries politiques, qui sont la principale occupation des gens de cour en Europe, ne sont plus que des folies ridicules à Lilliput, dans une cour de petits hommes de six pouces de haut; tandis que la légèreté des femmes de notre monde, que l'auteur met sur le compte des dames de Brobdingnag, devient monstrueuse et dégoûtante chez une population d'une effrayante stature. On pense bien que les travers de la nation anglaise et de l'administration des whigs, adversaires politiques de l'auteur, ne sont pas ménagés dans

cette peinture. Walpole est représenté dans la personne du premier ministre des Lilliputiens; il ne pardonna jamais à Swift la ressemblance de son portrait; les factions rivales sont désignées par les partis des *talons hauts* et des *talons bas;* et le prince de Galles, qui partageait sa faveur entre les whigs et les torys, se reconnut en riant dans l'héritier présomptif qui portait par impartialité deux talons de diverses hauteurs.

L'idée d'un pareil voyage n'était pas une nouveauté, sans doute. Lucien, Rabelais, Cyrano de Bergerac, l'avaient conçue avant Swift. Le grand mérite du satirique anglais, c'est d'en avoir effacé la puérilité sous le sel de ses allusions, et d'avoir donné aux événements les plus incroyables un air de réalité, par le caractère et le style du narrateur. Toute la personne de Gulliver est décrite avec tant de vérité, qu'un matelot anglais soutenait l'avoir bien connu : et un docte prélat disait qu'il y avait dans ce livre certaines choses qu'il ne pouvait pas prendre sur lui de croire.

On a dit avec raison que l'esprit sert à tout, mais ne suffit à rien. L'absence de toute sympathie, ou plutôt la haine de l'humanité perce dans cette longue et amère plaisanterie. On sent que l'auteur s'attaque moins aux vices qu'à la nature de l'homme. La Rochefoucauld était, comme il le disait lui-même, « son auteur favori, parce qu'il y reconnaissait son caractère tout entier ». C'était calomnier le moraliste français. La philosophie de Swift est encore plus chagrine et plus désolante. On peut juger de l'esprit de sa critique par l'aveu qu'il en fait lui-même dans une de ses lettres.

Le principal but que je me propose dans tous mes travaux est de vexer le monde entier, plutôt que de le divertir; et si je pouvais remplir mon dessein sans faire de tort à ma personne ou à ma fortune, je serais l'écrivain le plus infatigable que vous ayez connu de votre vie... Voilà la grande base de misanthropie sur laquelle j'ai élevé l'édifice de mes

Voyages, et je n'aurai jamais de repos que tous les honnêtes gens ne soient de mon opinion.

On s'étonne peu que l'homme qui a écrit ces lignes et qui en faisait le principe de ses ouvrages, ait eu l'affreux malheur de survivre à sa raison, et de passer les neuf dernières années de son existence dans un état d'imbécillité de plus en plus complète.

Sterne (1713-1768) est un écrivain aussi bizarre, mais d'une bizarrerie aimable et affectueuse. Il connaissait le public auquel il avait affaire, et savait que l'originalité, même entachée d'affectation et de recherche, était le meilleur moyen d'attirer son attention. Personne n'avait remarqué les deux sermons qu'avait publiés le modeste pasteur de Stillington. Il fit paraître les deux premiers tomes de *Tristram Shandy*, et tout le monde voulut lire deux volumes de sermons qui les suivirent et qu'il donna sous le nom d'Yorick. Deux autres volumes de *Tristram* servirent encore de précurseurs à quatre volumes de sermons. Ainsi marchait ce moderne Rabelais, entre un pieux discours et un récit licencieux ; il avait trouvé, dans la bibliothèque d'un seigneur voisin de son presbytère, une foule de vieux et joyeux ouvrages qu'il sut habilement piller et refondre. Il mit largement à contribution son confrère français, le curé de Meudon ; puis il accueillit avec la même faveur Agrippa d'Aubigné et son *Baron de Féneste*, puis bien d'autres ouvrages anglais, assez inconnus de son temps, et dont les expressions bizarres passèrent longtemps pour les saillies heureuses de son humeur. Il est surtout redevable au livre curieux de Burton, l'*Anatomie de la mélancolie*. Au reste, ses emprunts sont faits avec tant d'art, qu'on ne saurait les soupçonner quand on n'en a pas la preuve. Sterne est à la fois le plus plagiaire et le plus original des écrivains. Il imite tout le monde et ne ressemble à personne.

Tristram Shandy n'est pas une histoire, mais un tissu de scènes, de dialogues, de récits plaisants ou touchants, en un mot de toutes les idées, de tous les souvenirs d'un esprit cultivé et ingénieux, subtil et naïf, grossier et délicat. L'oncle Tobie, son fidèle serviteur le caporal Trimm, et le gai, le spirituel, l'insouciant Yorick, qui n'est autre que Sterne lui-même, sont des figures tracées avec tant de charme qu'elles suffisent, en l'absence de toute intrigue, pour assurer à l'auteur l'un des premiers rangs parmi les romanciers. L'attrait particulier de ce livre et du *Voyage sentimental* qui le suivit, c'est l'effusion des plus tendres sentiments de l'âme. Nul n'a surpassé cet auteur dans la peinture des émotions délicates; et, malgré l'affectation ordinaire de son langage, il trouve les paroles les plus simples et les plus pénétrantes pour aller au cœur. On peut blâmer souvent le cynisme et les excentricités de Sterne; il est impossible de ne pas aimer sa personne.

Sterne a exercé sur la littérature française une influence incontestable, mais non rapide : notre dix-huitième siècle, si hardi à l'égard des idées et des choses, respectait trop profondément les formes du langage et le développement méthodique de la pensée. C'est de nos jours que, pour réveiller la curiosité fatiguée, on a eu recours aux mêmes artifices que le pasteur anglais. On lui a emprunté sa marche capricieuse, ses longues digressions, le laisser aller prétentieux et la nonchalance calculée de ses causeries. Si Sterne avait hardiment pillé ses devanciers, nos feuilletonnistes le lui ont rendu au centuple. Mais il était plus facile de singer son manque de méthode, que de reproduire la finesse de ses observations et la délicatesse touchante de ses sentiments.

On nous pardonnera, sans doute, de nous être arrêtés longuement sur le roman anglais ou roman de mœurs. Ce genre de littérature, qui devait rencontrer tant de sym-

pathie dans les temps modernes, est tout entier d'origine septentrionale. Les littératures néo-latines avaient eu le poème, le conte, le récit héroïque ou burlesque, dans lequel la nation, la cité, la classe d'hommes, tiennent plus de place que l'individu, la personne, le caractère. Chez les peuples du Nord, l'originalité personnelle se développe plus librement : leurs fictions aiment à la reproduire. Elles analysent avec soin les singularités, les physionomies, les accidents, les nuances morales. Elles rendent à l'individu toute la valeur que les littératures méridionales effaçaient volontiers au profit de l'ensemble. Celles-ci créaient des types généraux; celles du nord s'attachent aux caractères particuliers. Les premières atteignaient plus facilement le beau, les secondes se préoccupent surtout du vrai. Au fond, la différence n'a rien d'essentiel. Car le vrai, et même le réel, est la matière que doit transformer le génie de l'artiste.

CHAPITRE XV

VERSIFICATION ET POÉSIE

La perfection du rythme; Pope. — Les précurseurs de la rénovatio poétique : Young; Thomson; Macpherson; Chatterton.

Le roman avait été la vraie poésie de l'Angleterre bourgeoise et commerçante, telle que l'avait faite la révolution de 1688. Toutefois la poésie en vers ne lui fit pas défaut; ce fut même alors que la versification atteignit son plus haut degré de précision et d'élégance. Mais on s'attend bien à y trouver plus d'esprit que d'enthousiasme, plus d'industrie que de hardiesse.

Quelques mois avant la mort de Dryden (mai 1701), un enfant de douze ans, épris de la beauté des vers de ce poète, obtenait de quelques amis de sa famille la faveur d'être conduit au café de Will, où Dryden allait chaque jour, afin de le voir et de l'admirer au milieu de la société littéraire qu'il semblait présider. Cet enfant précoce était Alexandre Pope[1] qui devait continuer et perfectionner l'art de Dryden. Déjà, à cette époque, il était poète lui-même : car, comme il le dit, il bégaya en vers ; il avait écrit son *Ode sur la solitude*. A quatorze ans, il traduisit le premier livre de la *Thébaïde*, mit, comme Dryden son modèle, en anglais moderne quelques morceaux du vieux Chaucer ; composa, à l'imitation de Denham et de Waller, une partie de son poème sur *La forêt de Windsor;* écrivit une comédie, une tragédie, un poème épique, qu'il eut plus tard le bon esprit de brûler ; enfin, à seize ans, il entrait décidément dans la carrière d'homme de lettres en communiquant aux poètes et aux critiques du temps ses *Pastorales*, qui furent imprimées cinq ans plus tard.

Un poète de second ordre, auquel il avait fait lire cet ouvrage, contribua à fixer sa vocation : Walsh lui montra qu'il restait une supériorité à acquérir dans la poésie anglaise, celle de la correction, négligée par ses prédécesseurs Le jeune Pope suivit cette direction où le poussait déjà son caractère et son tempérament. Petit, contrefait, malade, toujours mourant pendant les cinquante-six années de sa vie, il chercha et sut trouver tous ses plaisirs dans les lettres et dans la conversation. Pour lui vivre ce fut étudier, écrire, jouir dans les salons des triomphes de son amour-propre. A vingt et un ans, il publiait l'*Essai sur la critique*, œuvre inférieure, comme ensemble, à *L'art poétique* de Boileau, mais étonnante d'esprit, de vivacité,

1. Né à Londres en 1688, de parents catholiques. Pope resta fidèle à leur foi et mourut en 1744 dans sa maison de Twickenham.

de concision sensée et moqueuse. Aucun écart de goût, aucune inexpérience de jeunesse : Pope est, dans cet ouvrage, ce qu'il sera désormais. Son talent n'eut point d'enfance. Les mêmes préoccupations littéraires lui inspirèrent d'autres écrits satiriques, dont le succès fut moins durable, parce que le sujet en était plus local, comme sa *Dunciade* (*Épopée des sots*), imitation du *Mac-Flecnoe* de Dryden; ses *Satires*, en partie originales, en partie imitées d'Horace, de Donne, de Rochester; son *Traité de l'art de ramper* et son *Martin Scriblerus*, tous deux en prose. Toutes ces compositions, où l'on reconnaît l'influence de son ami le doyen Swift, en blessant mille rivaux et flattant la malignité du public, donnèrent à leur auteur les deux conditions de la célébrité littéraire, des lecteurs et des ennemis.

Pope conquit les suffrages des gens du monde et surtout des femmes par son épopée badine, *L'enlèvement de la boucle de cheveux* (*The rape of the lock*), élégante plaisanterie, où il se retrouve le rival de l'auteur du *Lutrin.* Mais nous pensons qu'ici encore Boileau a l'avantage. Le plan, la conduite et surtout les caractères du poème français nous paraissent très supérieurs. La plaisanterie, franche et de bon aloi dans *Le lutrin*, est, dans *L'enlèvement de la boucle*, coquette, fine et un peu minaudière comme le sujet. C'est quelquefois le ton galant du madrigal, à peine sauvé de la fadeur par une intention moqueuse[1]. Le style a plus d'éclat chez Pope que chez Despréaux. On n'y

1. « La nymphe nourrissait pour la destruction du genre humain deux boucles de cheveux qui pendaient gracieusement par derrière en cercles égaux et s'entendaient à merveille pour couvrir d'anneaux brillants l'ivoire poli de son cou. L'amour, dans ses labyrinthes, retient ses esclaves, et de puissants cœurs sont arrêtés par de faibles chaînes. Nous trompons les oiseaux avec des lacets de cheveux (de crin), de minces lignes de crins surprennent dans les eaux la gent couverte d'écailles : de belles tresses enlacent la race impériale de l'homme, et la beauté nous entraîne captifs avec un seul cheveu. »

Pope, *The rape of the lock*, chant , vers 19.

peut méconnaître la richesse des images, la délicatesse du dessin, la vivacité piquante du récit, une foule de menus et gracieux détails, rendus avec un singulier bonheur. On peut dire de Pope, comme du sylphe de son poème, « qu'il trempe ses ailes dans les couleurs de l'arc-en-ciel[1] ».

C'est avec ces antécédents, cette éducation, ce genre de succès et ce genre d'esprit que Pope osa entreprendre de traduire Homère. Dryden avait traduit Virgile : Pope continuait à suivre et à surpasser son maître. Dégagé dans ce travail du souci de l'invention, dont la nature ne semblait pas lui avoir accordé le génie, il n'avait qu'à se livrer au soin de l'expression, où son talent avait toujours brillé avec tant d'éclat. Mais pour bien rendre Homère, il faut avant tout bien le comprendre, bien le sentir ; or il est permis de douter que Pope et ses contemporains, nourris dans les goûts d'une société brillante mais artificielle, fussent placés au point de vue convenable pour apprécier cette « aimable simplicité du monde naissant. »

Au dix-huitième siècle, il était trop tard ou trop tôt pour traduire Homère. Aussi, bien que ce soit cette traduction qui ait surtout contribué à fonder la gloire de Pope, et, sans prétendre infirmer l'opinion des critiques anglais qui trouvent dans cet ouvrage un trésor d'éloquence poétique, nous pensons, avec son savant contemporain Bentley, que l'Iliade de Pope n'est pas du tout celle d'Homère[2]. Quant à l'Odyssée de Pope, elle n'est pas même celle de Pope[3].

1. *He* dips his pinions in the painted bow.
The rape, II, 83.

2. « Avez-vous reçu vos volumes, demandait Pope à Bentley. — Quels volumes? — Mon Homère, auquel vous m'avez fait l'honneur de souscrire. — Ah! j'y suis! votre traduction! c'est un joli poème, M. Pope ; mais il ne faut pas l'appeler Homère. »

3. Il n'en traduisit lui-même que les douze premiers chants, et laissa à deux poètes d'un mérite secondaire le soin d'achever l'ouvrage.

Pope est le véritable type de l'homme de lettres, non pas de l'ouvrier littéraire, contraint pour vivre de travailler à la tâche, comme l'habile et infortuné Dryden, mais de l'artiste en vers, vouant sa vie au culte du rythme et du beau langage, affamé de renom, entouré d'admirateurs et d'envieux, imprimant sans cesse, provoquant d'heureuses souscriptions, achetant des rentes et des villas, régnant en quelque sorte au milieu des écrivains et des gens du monde, enfin quelque chose comme un quart de Voltaire, comme l'auteur de la *Henriade* et des belles *Épîtres.*

Pope eût, dès son enfance, l'avantage immense de vouloir quelque chose et de le vouloir fortement. Son but fut d'écrire de beaux vers, et tous les efforts de sa vie tendirent constamment à cette fin. Toujours occupé à lire, à traduire, à extraire, à imiter, il travaillait à former son talent avec autant d'activité et d'économie qu'un négociant anglais à élever sa fortune. Si la conversation lui présentait quelque pensée remarquable, quelque expression heureuse, il s'empressait de la mettre en écrit. Un distique, un vers isolé qui s'offrait à lui par hasard, était soigneusement mis en réserve, et employé dans l'occasion. Reste à savoir si cet industrieux labeur était bien l'éducation d'un grand poète. C'était au moins celle d'un élégant et ingénieux versificateur; et c'était là l'idéal que Pope se proposait d'atteindre.

A défaut du mérite de l'invention poétique, qu'on ne pouvait réclamer pour lui, on a voulu accorder à Pope le don d'une profonde sensibilité. On a beaucoup trop vanté, sous ce rapport, son *Élégie à une infortunée*, où se trouvent plus de lieux communs que de sentiment, et même son *Épître d'Héloïse à Abélard*[1], où l'austère pathétique

1. Pour sentir le ton vrai, l'accent de passion qu'un pareil sujet exigeait du poète, il suffit d'ouvrir les lettres authentiques d'Abélard et d'Héloïse. M. Oddoul en a donné, en 1837, une nouvelle traduction faite sur les manuscrits.

du sujet triomphe à peine des ingénieux ornements de l'écrivain[1]. Si l'on compare cette épître aux véritables lettres de l'abbesse du Paraclet, on trouvera que Pope a traité le moyen âge dans son *Héloïse*, comme l'antiquité dans son *Homère*.

Pope, avec son prodigieux esprit et la brillante facilité de sa versification, ne semblerait donc que la plus heureuse expression de cette école spirituelle et imitatrice, que les Anglais appellent l'école continentale. C'est le reflet de notre grand siècle dans une intelligence plus élégante qu'originale : c'est notre Boileau, avec plus de légèreté. Mais il est une partie de ses ouvrages où Pope se détache de Boileau pour annoncer Voltaire; et c'est, selon nous, la portion la plus neuve, la plus élevée de son génie. Encore enfant, il avait lu l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke; homme fait, sa renommée littéraire lui procura l'amitié de Bolingbroke, dont nous avons mentionné plus haut les relations philosophiques avec Voltaire.

Sans deviner toutes les tendances antichrétiennes de cet homme d'État, Pope fut frappé de la grandeur de quelques-uns de ses principes. Il admira cette imagination brûlante et ambitieuse dans la carrière de la science comme dans celle du pouvoir : il le vit avec une noble émulation s'élancer, comme dit Chesterfield, *extra flammantia mœnia mundi*, et parcourir les régions inexplorées de la métaphysique.

C'est par son inspiration que Pope écrivit ses épîtres morales, à la tête desquelles il faut placer l'*Essai sur l'homme*. Au contact de ces nobles sujets, la muse ingé-

1. On y rencontre des pensées comme celles-ci :

> Ah ! n'écris point, ma plume, un nom trop plein de charmes.
> Hélas ! il est écrit !... Effacez-le, mes larmes !
>
> *O write it not, my hand. The name appears*
> *Already written. Wash it out, my tears!*

nieuse du poète s'agrandit tout à coup : elle passa, ainsi qu'il le dit lui-même, des sons aux choses, de la fantaisie au cœur[1]. Son style lui-même y gagna une qualité nouvelle : sa phrase, ordinairement nette, vive, sémillante, emprisonnée dans un court distique, dont la fin ressemble au dernier vers d'une épigramme et fait jaillir une étincelle du choc de chaque rime, prit alors de temps en temps de l'ampleur, de l'aisance, et arriva parfois à l'heureuse harmonie de la période.

La première des quatre épîtres nous semble la plus belle. Le poète n'est pas encore embarrassé dans les détails minutieux d'un système contestable; la grandeur et la sagesse de Dieu, l'immensité sublime de son œuvre, la petitesse de l'homme, tous ces lieux communs qui sont d'admirables vérités, et qui inspirent toujours d'admirables pages à quiconque les sent et ne les copie pas, font de la première épître sur l'homme l'un des plus beaux morceaux de poésie philosophique qu'on ait jamais écrits, et le digne prélude des épîtres morales de Voltaire ou même des chants religieux de Lamartine.

Pope fit école par son style et non par sa pensée philosophique. Celle-ci n'avait été chez lui qu'accidentelle et passagère : la véritable originalité de ce poète, c'était sa forme. Il avait donné à la poésie anglaise la seule qualité qui lui manquât encore après Shakspeare, Milton et Dryden, une correction continue, une élégance nette et précise, un distique ou l'antithèse finale est presque toujours une saillie du bon sens, et dont la rime, arrêtant brusquement l'attention sur un trait d'esprit, semble, en quelque sorte, faire partie du sens. Après lui, tout le monde voulut écrire ainsi : on s'inquiéta peu de la variété, on croyait avoir trouvé la perfection; et cette perfection, une

1. That urged by thee, I turn'd the tuneful art
From sounds to things, from fancy to the heart.
Essay on Man, IV, 391.

fois créée par l'inventeur, n'était pas une chose fort difficile : c'était un art presque mécanique, que tout homme d'esprit pouvait apprendre. Les poètes pullulèrent : de 1730 a 1780 on n'en compte pas moins de soixante-dix. La France, on le pressent, avait peu à gagner avec ces habiles tisseurs de paroles anglaises. Ils ne lui présentaient que ce qu'elle avait déjà écrit ou pouvait bientôt écrire elle-même.

Cependant, quelques indices précurseurs d'une prochaine rénovation commençaient à se montrer dans la littérature anglaise. Le public se fatiguait d'une monotone et stérile élégance : il avait plus de poésie dans le cœur que ses poètes n'en savaient exprimer. Aussi accueillait-il avec faveur quiconque semblait sortir d'une piste étroite trop longtemps foulée. Deux poètes conquirent à ce prix une célébrité qui passa le détroit et produisirent en France une profonde impression, Young et Thomson.

Le succès de Young (1681-1765) est tout entier dans le sujet qu'il a choisi. A cette élégante poésie anglaise, qui ne semblait faite que pour amuser les loisirs des salons, il apprit à redire les vérités terribles dont Bossuet avait fait retentir la chaire française. Le néant de la vie, les espérances et les terreurs de l'éternité, les douloureuses séparations par lesquelles la mort nous arrache ce que nous avons de plus cher, devinrent la matière de ses *Pensées nocturnes* (*Night thoughts*). C'est à l'âge de soixante ans, à la fin d'une carrière distinguée mais non illustre, que, replié sur lui-même par la perte successive de sa femme, de sa fille et de son gendre, il se livra aux tristes méditations qui devaient l'immortaliser. L'Angleterre puritaine, accoutumée à n'entendre ces vérités que dans le langage froidement raisonné de ses prédicateurs, les vit avec admiration revêtues de toute la magnificence d'un beau langage. Le noble *vers blanc* d'Young tranchait heureuse-

ment sur les rimes sautillantes des *Popistes*. La France, rassasiée aussi de poésie légère et ingénieuse, les accueillit comme une piquante nouveauté dans la traduction timide et effacée de Letourneur. Elle sembla dire, avec l'aimable héroïne d'une de nos comédies :

> Tout ce qui me fait peur m'amuse infiniment.

Les *Pensées nocturnes* avaient le grand mérite d'éveiller un sentiment éternellement poétique dans l'âme des lecteurs. Ceux-ci firent honneur à Young de la poésie qu'ils sentaient en eux-mêmes, et qu'il avait eu le bonheur de provoquer. Lui-même ne semble pénétré qu'à demi des émotions qu'il exprime. Toujours verbeux, quelquefois emphatique et bizarre, il gâte, par des traits de faux esprit, les plus heureuses inspirations : sa poésie n'a pas la simplicité majestueuse de la douleur.

Thomson (1700-1748) a bien plus de cœur et de vraie passion dans un sujet moins pathétique. Comme Young, il rappelle le lecteur aux sources vives de la poésie : il chante cette éternelle épopée que la nature renouvelle chaque année, en parcourant ses diverses *Saisons*. Thomson ouvre la carrière, si souvent et si ennuyeusement parcourue depuis, de la poésie descriptive : il est le père de notre Delille et de son interminable école. Mais au lieu de se perdre, comme ses imitateurs, dans les minuties du paysage, il exprime l'émotion profonde que l'ensemble du tableau produit dans son âme. Les couleurs qu'il emploie ont toute la fraîcheur de la vie : c'est la nature elle-même qu'il évoque autour de nous, et cette nature n'a rien de mort, rien de passif. On sent sous tous ses phénomènes une grande âme sympathique à la nôtre et qui nous parle son sublime langage, avec ses sombres frimas, ses doux printemps si pleins d'espoir, ses énergiques étés, ses mélancoliques automnes. Le poète met son cœur dans son

sujet, il écrit comme il sent, et humanise tout ce qu'il touche.

Ce n'est pas que sa poésie soit irréprochable. La même candeur de caractère, la même chaleur d'âme qui vivifie ses descriptions, l'entraîne dans de nombreux défauts : il est affecté par nonchalance, par excès de candeur. Il accepte une expression usée, une image vulgaire, pour éviter la peine d'en créer une nouvelle, et parce qu'il la croit aussi bonne que celle qu'il pourrait inventer. Chez lui, l'art est aussi peu déguisé que la nature : l'un est aussi franchement coquet et paré que l'autre est sympathique et touchante.

Un autre poète descriptif bien moins célèbre, et dont nous ne parlerions point, sans les immenses obligations que lui eut aussi Delille, est le docteur Darwin (1731-1802), auteur du *Jardin botanique*, de la *Zoonomie*, etc., poète matérialiste, qui peint tout pour les yeux, et semble croire que l'âme n'a point d'autre plaisir que la vue des formes, des couleurs et du mouvement. Pour animer sa nature insensible, il emprunte à Pope et aux Rosecroix leurs sylphes et leurs gnomes, compare les plantes à des anges, et appelle la truffe « l'impératrice souterraine ».

Darwin signalait par son exemple à la poésie descriptive de notre pays le double écueil où elle devait périr, la froideur anatomique et l'affectation maniérée.

Young et Thomson, avec Darwin à sa suite, faisaient à la nature morale et extérieure un appel assez faible, mais significatif. Ils indiquaient une des sources où leurs successeurs allaient bientôt puiser de fécondes émotions. L'histoire, la tradition du passé, les chants populaires, cette autre inspiration de la poésie du dix-neuvième siècle, commençaient dans diverses tentatives à pressentir le goût du public et y rencontraient une faveur capable d'encourager de plus puissants essais. Déjà en 1710, l'élégant et classique Addison osait, dans deux numéros de son *Spec-*

tator (70 et 74), admirer une ancienne ballade, celle sur la *Chasse de Chevy;* il en rapprochait quelques strophes de certains passages analogues et excellents de l'*Énéide*. Il rappelait que Philippe Sidney « ne pouvait entendre cette vieille ballade chantée par un mendiant aveugle, sans que son cœur fût agité comme par le son de la trompette ». Addison lui-même déclarait « impossible qu'une chose fût universellement goûtée et approuvée par la multitude, même par la lie de la nation, sans posséder en elle quelque mérite capable de plaire à l'âme de l'homme en général. » Enfin il concluait son examen, qui passa alors pour un jeu d'esprit paradoxal, en affirmant que sa vieille chanson populaire « était pleine de sentiments naturels et poétiques, exprimés avec la simplicité majestueuse que nous admirons dans les plus grands poètes de l'antiquité ».

La ballade de *Chevy-Chase* ne resta pas isolée dans la faveur publique : en 1765, le docteur Thomas Percy publia un recueil considérable intitulé *Restes de l'ancienne poésie anglaise.* Cet ouvrage contenait une grande variété d'anciennes ballades du même genre, composées par des chanteurs inconnus, reflets naïfs des pensées et des sentiments populaires. Les incidents romantiques qu'elles rappellent, le pathétique puissant qui les anime, les formes simples de leur langage et de leur versification, produisirent au milieu d'une société blasée par des raffinements d'élégance une impression de surprise et de détente. Cette publication doit être signalée comme une des influences les plus actives dans le retour du public au goût des œuvres naturelles et dépouillées d'affectation. Un autre recueil du même genre fut publié en 1777 par le libraire Evans ; enfin, en 1800, Walter Scott donna une précieuse collection de traditions poétiques, sous le titre de *Chants populaires des frontières de l'Écosse*.

Ainsi dans la seconde moitié du dix-huitième siècle le public indiquait clairement par la facilité de sa faveur ce qu'il souhaitait, ce qu'il aimerait dans ses poètes futurs. Il ne pouvait dire plus nettement aux gens de lettres : « Abandonnez vos élégances factices et vos classiques dédains; soyez naturels dans vos pensées, simples dans vos expressions; ouvrez vos pages à toute chose vraie, soit présente, soit passée. Que la vie tout entière se ranime sous vos mains. » L'opinion pressentait ce qui allait naître : elle éprouvait, pour ainsi dire, une faim de poésie avant d'avoir une poésie pour l'assouvir.

Un phénomène littéraire assez bizarre mit ce fait moral dans tout son relief : des impostures littéraires, des publications frauduleuses qui semblaient ressusciter les hommes d'autrefois avec leurs nobles sentiments et leur simple langage, surprirent la foi des lecteurs et usurpèrent l'admiration.

Vers l'an 1760, « on apprit tout à coup que dans les montagnes d'Écosse se conservaient les chants d'un vieux barde qui avait vécu au deuxième ou au quatrième siècle de notre ère. Ces chants paraissent incultes et sauvages; ils semblent ne respirer que des sentiments naturels et primitifs, le fanatisme de la guerre, l'amour des combats, une sorte d'héroïsme rude et naïf; ils ne retracent que des images simples, l'océan, les bruyères, les pins des montagnes, les sifflements de la brise de mer. Ces choses si simples et si monotones deviennent une nouveauté, une variété piquante et originale pour un siècle rassasié de raisonnement et de philosophie, et là commence la grande fortune des poésies d'Ossian. On sait quelle a été leur influence parmi nous[1]. »

Or ces chants sauvages et primitifs n'étaient rien de plus

1. Villemain, *Tableau du dix-huitième siècle*, VI[e] leçon.

qu'une moderne contrefaçon. Un jeune écossais, Macpherson, auteur de deux poèmes qui n'avaient attiré l'attention de personne, apprenant que l'un de ses compatriotes, un poète dramatique du nom de Home, s'était mis à la recherche des fragments celtiques, l'informa qu'il en possédait plusieurs, et offrit de lui en communiquer la traduction. Il lui donna en effet quelques chants qu'il avait composés lui-même. Home avait de l'influence et des amis. L'Écosse, ancienne ennemie et sujette de l'Angleterre, saisit avec joie l'orgueilleuse croyance d'avoir nourri dans ses montagnes un grand poète, dont les vers inédits pendant quinze siècles reparaissaient enfin au jour. On ouvrit des souscriptions, grâce auxquelles Macpherson put parcourir les Highlands pour y recueillir des chants ossianiques.

Il y trouva réellement dans la bouche et dans la mémoire des montagnards des traces et des souvenirs d'une antique poésie traditionnelle. Il est certain que le nom de Fingal y était répété de père en fils; que quelques peintures de guerre, quelques sentiments de patriotisme ou d'amour se rencontraient dans ces vieux chants gaéliques; mais cette poésie populaire et authentique est lourde, plate, triviale. Seule et sans parure, elle n'aurait pu plaire aux contemporains de Macpherson. Celui-ci la refondit, la transforma : il fit pour l'Écosse ce que Marchangy, dans sa *Gaule poétique*, fera plus tard pour la France. Il mit à contribution la Bible, les poètes grecs, Virgile, les poètes anglais, dont il composa habilement sa mosaïque celtique. Il prêta à ses vieux bardes des sentiments qu'ils étaient loin d'avoir, la générosité, la délicatesse, la mélancolie, une vague religiosité, toutes les émotions en un mot qu'il sentait en germe dans l'âme de ses lecteurs. « C'est, dit Villemain, l'homme du dix-huitième siècle qui est intéressant et original sous le masque, sous le manteau du barde aveugle. Son Oscar, sa Malvina,

son Fingal, tous ces personnages qu'il a corrigés, embellis, mis en mouvement dans son poème, ont un reflet de l'esprit sentimental du dix-huitième siècle. La simplicité prétendue de Macpherson n'existe que dans un point, la monotonie. Il est naturel, en effet, que dans l'imitation d'une vie rude, inculte, qui n'est animée que par les accidents de la guerre, et qui ne connaît d'autre catastrophe que la mort après le combat, il y ait peu de variété. Il est naturel aussi que, dans une société semblable, le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, les montagnes, les bois, le bruissement de la mer, les algues jetées sur le rivage, reviennent sans cesse sous le pinceau du poète. Tel est aussi en grande partie le coloris de la poésie d'Ossian. Eh bien! quand ce coloris fut importé dans la France élégante, philosophique, raisonneuse, c'était une grande nouveauté, c'était un échantillon de la nature qu'on rendait à des gens qui ne la regardaient pas depuis longtemps[1]. »

L'effet littéraire de cette publication fut considérable[2] dans toute l'Europe. L'auteur d'*Atala* et des *Natchez* en sentit l'influence; Gœthe fait d'Ossian la lecture de son Werther; Lamartine dans sa jeunesse en nourrissait son imagination rêveuse. Un génie bien différent et bien autrement positif se laissa séduire aussi par cette brillante imposture : Arnault raconte qu'en revenant d'Égypte le général Bonaparte s'enferma avec lui dans l'entre-pont du navire et se fit lire Homère, qui l'ennuya bientôt; puis il prit un Ossian et se mit à en déclamer plusieurs passages, s'écriant à chaque ligne : « Voilà qui est beau! »

Ce qui était *beau* ce n'était pas l'œuvre elle-même,

1. *Dix-huitième siècle*, leçon VI. — Voyez aussi Philarète Chasles, *le Dix-huitième siècle en Angleterre, études humoristiques;* on y peut lire (p. 237 et 247) des fragments authentiques de l'ancienne poésie écossaise, rapprochés de la transformation de Macpherson.

2. L'Ossian de Macpherson fut traduit en prose française en 1771 par Letourneur, et en vers par Baour-Lormian, en 1801.

c'était l'état d'imagination qui l'avait fait naître, qui l'accueillait dans le public, qui se plaisait à retrouver dans ces vagues esquisses la poésie intime dont la société de cette époque portait en elle le pressentiment.

Une autre imposture littéraire, plus flagrante encore mais moins heureuse pour son auteur, prit naissance en Angleterre vers la même époque. Un enfant de quinze ans, Chatterton (1752-1770), composa et publia sous le nom de Rowley, prêtre anglais du quinzième siècle, des poésies écrites avec une certaine science archaïque. Élevé sous les murs de l'ancienne église de Redcliffe, près de Bristol, où son père et ses aïeux avaient été bedeaux, Chatterton étudia avec passion les vieux parchemins du presbytère, les transcrivit, en imita la langue et le style, dont il sut revêtir ses propres compositions, au point de faire de nombreuses dupes dans le monde aristocratique et même littéraire.

Le Rowley de Chatterton fut quelque chose d'analogue à notre Clotilde de Surville « J'estime, dit Philarète Chasles, les faux poèmes de Rowley infiniment supérieurs au faux Ossian de Macpherson. » Chatterton possédait le sentiment intime du passé chevaleresque. Dans sa vieille église de Redcliffe, cet enfant avait inventé le quinzième siècle. Cependant il n'exerça point sur son temps une influence comparable à celle de Macpherson. Son talent, aussi puissant que réel, ne fut pas suffisamment apprécié. Pressé de jouir, impatient des lenteurs de la gloire et de la fortune, l'orgueilleux enfant se tua de désespoir.

La fraude littéraire de Chatterton était, comme celle de Macpherson, un indice des goûts et des besoins de l'époque. Fatiguée des raffinements de l'élégance, et gênée dans le cercle étroit où les poètes contemporains l'avaient enfermée, elle aspirait à ressusciter le passé pour élargir son horizon, et appelait de ses vœux les hommes de génie qui sauraient le faire revivre. Walter Scott n'avait qu'à paraître.

CHAPITRE XVI

L'HISTOIRE ET L'ÉLOQUENCE PARLEMENTAIRE

Hume; Robertson; Gibbon. — Lord Chatam; Fox; William Pitt.

Il est remarquable que la révolution littéraire qui se préparait coïncida avec la révolution politique de la France. Le dix-huitième siècle expirait : un grand mouvement était donné aux esprits. En France, il renversa des institutions qui se prétendaient immuables. L'Angleterre, où la constitution avait organisé la mobilité, se prêta à tous les efforts, admit tous les progrès; et la tempête, qui détruisait la digue immobile, ne fit qu'accélérer la marche du navire.

Déjà vers la fin du siècle, la littérature anglaise commençait à porter l'empreinte de la vie politique. Deux genres de composition qui semblaient le privilège des civilisations antiques renaissaient sous l'influence salutaire de la liberté, je veux parler de l'histoire et de l'éloquence. L'Écosse, qui au même instant rajeunissait en la modifiant la philosophie de Locke, donnait à l'Angleterre ses deux plus grands historiens, Hume et Robertson, tous deux excellents écrivains, admirables narrateurs, mais trop étrangers au rude génie du temps qu'ils racontent, trop habitués au calme d'une heureuse et tranquille civilisation. L'un sceptique indifférent à tout, excepté à la beauté de la composition, écrivant l'histoire un peu comme l'on compose un ouvrage dramatique, choisissant les circonstances propres à faire effet, et négligeant celles qui n'ajouteraient

rien à l'éclat du récit, est le Tite-Live de l'histoire d'Angleterre. L'autre, sagement religieux, trop tolérant, trop philosophiquement indulgent peut-être, n'éprouvant pas pour les crimes qu'il raconte cette vertueuse haine d'un témoin sincère, mais indigné; du reste portant à sa perfection le grand art de raconter, toujours simple et naturel, sans ornement superflu, sans affectation, intéressant à force d'être vrai, rappelle quelques-unes des plus belles qualités de Xénophon.

Plus érudit, plus infatigable dans ses recherches, mais bien moins heureux dans son exposition, le savant Gibbon appliquait la critique à l'histoire de l'antiquité. Son grand ouvrage sur *Le déclin et la chute de l'empire romain* est un monument immortel. On doit regretter que l'auteur, aveuglé par sa haine profonde et mal dissimulée contre le christianisme, n'ait pas toujours compris le génie de l'époque qu'il raconte. L'historien doit s'identifier avec les temps dont il veut se faire l'interprète. Le génie ne suffit pas toujours à l'intelligence des grandes révolutions, il est des choses qu'on ne comprend qu'avec le cœur. Nous n'insistons point sur le mérite littéraire de ces trois illustres historiens : au lieu d'exercer une action sur notre littérature, ils en ont eux-mêmes reçu entièrement l'influence. Tous trois sont les premiers et les plus admirables disciples de l'école historique de Voltaire.

L'éloquence politique prenait, dans les agitations du gouvernement représentatif, un essor encore plus glorieux. Le premier âge des orateurs parlementaires du dix-huitième siècle, celui des Bolingbroke, des Windham, des Walpole, n'avait montré l'éloquence que renfermée dans des débats intérieurs, et plus puissante par l'habileté que par le talent; de grands événements firent surgir de grands hommes. Les deux Pitt, Burke, Fox, Sheridan, renouvelèrent les prodiges de la tribune antique. L'Angleterre,

qui avait si souvent jusqu'alors reçu et renvoyé l'influence littéraire de la France, devançait ici notre patrie dans un des faits les plus caractéristiques du dix-neuvième siècle, la puissance de la parole dans le gouvernement des peuples.

Le premier de ces orateurs par la date et peut-être par le talent fut William Pitt, devenu plus tard lord Chatam. Né en 1708, cadet d'une famille riche et honorable, brillant élève classique à Éton et à Oxford, William Pitt fut tourmenté par une goutte héréditaire, qui l'éloigna des dissipations de la jeunesse et l'engagea à consacrer ses loisirs à l'étude. Ainsi, dit Chesterfield, ce qui semblait le plus grand malheur de sa vie fut peut-être la principale cause de sa fortune. William fit, comme la plupart des jeunes Anglais de son âge et de sa classe, son tour de France et d'Italie. La mort de son père, dont la fortune passait presque tout entière au fils aîné, Thomas, contraignit William à choisir une profession; il acheta une commission de lieutenant de cavalerie. En même temps l'influence de sa famille lui ouvrit les portes du parlement; il fut élu en 1734 député à la Chambre des communes par le *bourg pourri* d'Old Sarum[1]. Là, celui qui devait bientôt être appelé « *le grand député* (*the great commoner*) », garda deux ans le silence. C'était pendant la longue et corruptrice administration de Walpole : Pitt observait, étudiait les hommes et les choses. Son premier discours, prononcé en 1736, dans une circonstance assez insignifiante, à propos d'un mariage princier, attira sur le jeune orateur tous les yeux ainsi que la faveur publique. Pitt parlait avec aisance; sa tenue, sa figure, sa voix prédisposaient avantageusement ses auditeurs. A partir de ce premier jour on ne cessa de l'écouter avec attention, et l'exercice développa

1. Ce hameau, qui ne se compose plus aujourd'hui que d'une seule ferme, avait le privilège d'envoyer deux députés au parlement!

bientôt les merveilleux talents que la nature lui avait donnés.

L'époque de William Pitt était peut-être la plus favorable que la destinée pût offrir à un talent tel que le sien. De nos jours l'auditoire d'un orateur parlementaire c'est une nation, ce sont les milliers de lecteurs à qui la presse apporte ses discours : la voix, le geste, la physionomie, ne sont pour rien dans l'effet qu'il peut produire ; l'orateur est surtout un écrivain. Alors, la parole d'un député ne sortait guère de l'enceinte de la Chambre ; les journaux s'abstenaient de la reproduire. Son œuvre s'accomplissait tout entière sous ses yeux ; sa réputation se portait toute faite au dehors ; elle dépendait de l'impression produite sur deux ou trois cents auditeurs. Or Pitt excellait à créer cette impression. Ses traits étaient gracieux et imposants ; son regard, plein de feu ; sa voix, même quand elle semblait s'éteindre en un murmure, atteignait jusqu'aux banquettes les plus éloignées ; et lorsqu'elle s'abandonnait à toute sa puissance, elle retentissait, dit un témoin, comme l'orgue d'une cathédrale, et ébranlait les murs de la Chambre ; on l'entendait dans les couloirs, au bas des escaliers, jusqu'à la cour des requêtes et à la salle basse de Westminster. Son geste eût pu rivaliser avec celui de Garrick : le jeu de sa physionomie était quelque chose de merveilleux ; souvent il déconcerta un contradicteur par un seul regard d'indignation ou de mépris.

Peut-être même William Pitt usa-t-il avec excès de ces avantages extérieurs, de ce splendide vêtement de l'éloquence. Il y eut toujours en lui quelque chose de théâtral : il était acteur dans le cabinet du roi, acteur au conseil des ministres, acteur au parlement ; même dans les réunions privées, il ne pouvait mettre entièrement de côté l'apprêt de ses intonations et de ses poses. Un de ses partisans les plus distingués se plaignit souvent qu'avant d'être admis dans la chambre de lord Chatam, il était forcé d'attendre

que tous les préparatifs fussent faits pour l'audience ou plutôt pour la représentation, le fauteuil bien posé, les étoffes bien drapées, la lumière projetée avec un art digne de Rembrandt sur les traits de l'illustre artiste; la flanelle même dont s'enveloppait le malade devait retomber à longs plis disposés avec soin comme la draperie d'une statue grecque.

Aussi le vrai théâtre de Pitt fut-il la Chambre des communes : il fut par excellence *the great commoner*. Lorsque son titre de pair l'eut transféré à la Chambre haute, cette parole ardente, passionnée, éclatante d'images et d'action, par laquelle il surpassait tous les orateurs contemporains, se sentit mal à l'aise dans une salle étroite, devant un auditoire composé de trois ou quatre prélats somnolents, de trois ou quatre vieux juges, blasés depuis longtemps sur les effets oratoires, habitués à pénétrer au fond des choses, à exiger des faits, des preuves; enfin de quelques hommes du grand monde, sceptiques et dédaigneux, chez lesquels tout ce qui ressemblait à l'enthousiasme provoquait un sourire moqueur.

Toutefois ce ne fut pas seulement, ni principalement, à la forme extérieure de ses discours que Pitt fut redevable de l'influence considérable qu'il exerça pendant près de trente ans sur la Chambre des communes. Il fut incontestablement un grand orateur, et le témoignage de ses contemporains, joint aux fragments de ses harangues qui nous ont été conservés, révèle suffisamment le caractère de son éloquence.

Il n'était pas l'homme des discours préparés. Toutes les fois qu'il y eut recours, ce qui lui arriva peu, il échoua complètement : le panégyrique du général Wolf, qu'il avait élaboré avec soin, est regardé comme la plus faible de ses œuvres. « Nul homme, dit un critique qui l'avait souvent entendu, ne savait moins d'avance ce qu'il allait dire. » En effet, la facilité de sa parole allait jusqu'à

l'excès : il était non pas le maître, mais l'esclave de son inspiration. Il sentait si bien son impuissance de se commander à lui-même, qu'il évitait de prendre part au débat, quand il possédait un secret d'État qu'il craignait de révéler. « Il faut que je reste assis, disait-il un jour à lord Shelburne; car une fois debout, tout ce qui est en moi s'échappe. »

Cependant lord Chatam n'excella jamais dans la discussion. Il improvisait sans doute admirablement; mais son discours suivait la pente naturelle de sa propre pensée, et non le cours que pouvait prendre le débat. Il prenait bien çà et là et mettait en réserve une affirmation, une parole de ses adversaires, qu'il enchâssait ensuite, avec une amère ironie ou une invective puissante, dans le développement de ses propres idées ; mais c'était presque son unique genre de réplique. Il fut peut-être le seul parmi les grands orateurs parlementaires qui n'attachât pas d'importance à avoir le dernier mot, et qui parlât volontiers avant ses plus redoutables adversaires. Son talent était tout entier dans le développement : il ne réussissait point dans la réfutation. Ses discours abondaient en vives peintures, en sentences frappantes, en anecdotes bien dites, en heureuses allusions, en appels passionnés : son invective et son sarcasme étaient terribles; jamais peut-être orateur anglais ne fut plus redouté.

Mais le plus puissant auxiliaire de l'éloquence de Chatam, ce fut l'estime qu'inspira toujours sa probité. Intègre lui-même, il ne voulut participer en rien au marchandage des consciences qui souilla la plupart des ministères anglais à partir et y compris celui de Robert Walpole. Devenu lui-même ministre[1], il refoulait par son arrogante humilité ceux qui osaient lui parler de contrats lucratifs, de participations, de faveurs à donner ou à recevoir. On

1. En 1757 pour la première fois, et en 1766 pour la seconde.

lui faisait trop d'honneur : de pareilles questions dépassaient sa capacité ; il est vrai que son gracieux souverain daignait écouter son modeste avis relativement aux traités, aux expéditions ; s'il s'agissait de décider quel général commanderait en Amérique ou qui serait ambassadeur à Berlin, ses collègues auraient probablement la condescendance de prendre son avis ; mais il n'avait pas la moindre influence sur le secrétaire de la trésorerie, et il n'oserait demander même une place de garçon de bureau.

Ce fut peut-être à cette ostentation de désintéressement plus encore qu'à son éloquence et à ses talents pour l'administration de la guerre, que William Pitt fut redevable de sa popularité. Un triste et injuste revirement de l'opinion publique vint le lui apprendre à la fin de sa carrière. Rapproché de la cour, promu à la Chambre haute sous le nom de lord Chatam, il vit aussitôt s'éloigner de lui la faveur publique qui l'avait accompagné jusqu'alors. Les fêtes, les illuminations préparées à Londres pour accueillir l'arrivée de William Pitt, du *grand député* nommé premier ministre, s'éteignirent tristement dès que la Gazette eut annoncé que l'objet de tout cet enthousiasme était un lord !

L'heureuse impression produite par sa réputation d'honnêteté était, d'ailleurs, contre-balancée par des défauts de caractère : il était hautain, impérieux, impatient de toute contradiction ; en sorte qu'il excita toujours l'estime et l'admiration plutôt que la sympathie et l'attachement.

Dès sa jeunesse, dans ses premiers discours éclatait déjà cette âpre et austère parole, où la probité politique s'armait d'un fier et injurieux dédain. On nous a conservé la repartie violente adressée par lui au ministre Walpole, qui, dans une discussion, avait jugé à propos de tourner en ridicule la jeunesse et les prétendues déclamations du député d'Old-Sarum. Pitt après avoir discuté à nouveau la question principale ajouta :

Quant au reproche d'être jeune, que l'honorable gentilhomme m'a fait avec tant d'insistance et de bon goût, je n'essayerai pas de l'affaiblir ou de le nier. Je me borne à souhaiter d'être du nombre de ceux dont les folies cessent avec la jeunesse, et non de ceux qui sont ignorants malgré l'expérience. Je ne me charge pas de décider si la jeunesse peut être objectée à quelqu'un comme un tort ; mais la vieillesse, j'en suis sûr, peut devenir justement méprisable, si elle n'a apporté avec elle aucune amélioration de mœurs, et si le vice paraît encore où les passions ont disparu.....

Mais la jeunesse n'est pas mon seul crime ; on m'accuse de faire un personnage théâtral. Ce reproche suppose ou quelque singularité de gestes, ou quelque dissimulation de mes propres sentiments, ou une facilité à prendre les opinions et le langage d'autrui. Sur le premier point, le reproche est trop frivole pour être réfuté : sur le second, je le renvoie tout entier à celui qui l'a fait.

Le jeune orateur qui se posait si fièrement en face du vieux et trop habile ministre, contribua puissamment à le renverser et conquit au parlement une autorité décisive qu'il garda soit dans l'opposition, soit au ministère, jusque vers la fin de sa vie (1778).

Nous ne pouvons entrer ici dans l'étude des nombreuses questions que William Pitt, dans sa longue et glorieuse carrière, eut à discuter et à résoudre. Ce serait faire l'histoire d'un demi-siècle, et du demi-siècle le plus agité de la vie politique de l'Europe avant la Révolution française. Indiquons seulement une des occasions où son éloquence brilla du plus grand éclat. Ce fut la guerre d'Amérique, les mesures fiscales qui provoquèrent l'insurrection et finalement l'indépendance des États-Unis. Pitt s'opposa énergiquement au fameux impôt du timbre, que le ministre Grenville infligeait aux colonies. Il le combattit non seulement comme impolitique et funeste, ce qui eût été vrai, mais comme illégal et inconstitutionnel, ce qui était exagéré et faux : il applaudit à la résistance des Américains et contribua peut-être ainsi à leur succès, à la séparation qu'il essaya trop tard de repousser.

Milords, je désire ne plus perdre un jour dans cette crise qui s'avance et qui nous presse. Une heure maintenant passée sans amortir les fer-

ments qui agitent l'Amérique, peut enfanter des années de désastres et de honte. Pour ma part, je ne déserterai pas un seul moment cette importante affaire, à moins que je ne sois cloué sur mon lit par l'extrême souffrance; je m'en occuperai partout, je m'en occuperai sans cesse; je viendrai heurter à la porte de ce ministère endormi, et je l'éveillerai au sentiment de son propre danger.

Il conjurait ensuite la Chambre d'adopter des mesures de conciliation, de « retirer cette armée nuisible, incapable de servir l'Angleterre; car son mérite est l'inaction, sa victoire serait de ne pas combattre ». Il y exaltait le courage des Américains, de cette « nation brave, généreuse, unie, qui a des armes dans les mains et du courage dans le cœur ». Il montrait en eux « les vrais descendants des vaillants et pieux ancêtres chassés dans ces déserts par les maximes étroites d'une superstitieuse tyrannie ». Il déclarait « qu'aucun peuple, aucune réunion d'hommes n'a montré plus de sagesse que le congrès de Philadelphie ». Allant plus loin, lord Chatam osait prédire que les actes violents de la législature métropolitaine devaient être et seraient révoqués.

Je dis que nous devons nécessairement révoquer ces actes violents; ils doivent être révoqués, et vous les révoquerez, je m'y engage d'honneur; vous les révoquerez à la fin, j'y joue ma réputation tout entière. Je consentirai à être pris pour un idiot, si vous ne les révoquez pas.

Ils furent rappelés, en effet, mais trop tard pour la gloire et les intérêts de l'Angleterre.

En 1777, la situation des Anglais devient plus grave, leurs troupes sont souvent surprises et battues; le roi et son ministre, lord North, veulent continuer la guerre; Chatam se lève et rappelle l'état désespéré des armées : il rend hommage à leur courage, mais le succès est impossible.

Je me hasarde à vous le dire : vous ne pouvez pas conquérir l'Amérique.

Vous pouvez accumuler les dépenses et les efforts, entasser tous les

secours qui s'achètent ou s'empruntent, trafiquer, brocanter avec chacun de ces misérables petits princes d'Allemagne, qui vendent et expédient leurs sujets pour les boucheries d'un prince étranger ; vos efforts seront toujours vains et impuissants... Quoi! lancer sur nos compatriotes d'Amérique ces fils mercenaires du pillage et du meurtre; les dévouer, eux et leurs possessions, à la rapacité de cette fureur soldée? Si j'étais Américain, comme je suis Anglais, tant qu'un soldat étranger aurait le pied sur mon pays, je ne poserais pas les armes; jamais! jamais! jamais!

Mais lorsqu'un ministère plus sensé (Rockingham) reconnaît enfin la nécessité de la paix et veut accorder aux colonies d'Amérique cette indépendance si chèrement achetée, Chatam, extrême en tout, homme d'émotions oratoires, plutôt qu'homme d'État, ne veut plus d'une paix qui démembre l'empire. Avant que Louis XVI se fût allié aux colonies insurgées, Chatam avait déclaré « impossible » la victoire des Anglais; aujourd'hui, il voudrait faire une guerre sans merci à la même Amérique soutenue désormais par la France!

Les contemporains nous ont conservé le souvenir presque dramatique de son dernier discours. Lord Chatam était dans un état d'excitation extrême. Ses médecins alarmés lui conseillaient instamment de se calmer, de rester chez lui : mais rien ne put le retenir. Son fils William et son gendre lord Mahon l'accompagnèrent à Westminster. Là il se reposa quelques instants dans le salon du chancelier jusqu'à ce que les débats fussent commencés; alors, appuyé sur ses deux jeunes soutiens, il se traîna jusqu'à son siège. Il était vêtu, selon sa coutume, d'un riche habit de velours, sa main droite pesait sur sa béquille, et ses jambes goutteuses se traînaient emmaillotées de flanelle. Son visage était si amaigri qu'on n'apercevait sous sa vaste perruque que la longue courbe de son nez et l'éclat de ses yeux brillants encore d'un rayon de leur ancienne flamme.

Quand le duc de Richmond, qui proposait la paix, eut fini de parler, Chatam se leva. Sa voix était d'abord si

faible qu'on ne pouvait l'entendre. Bientôt les sons devinrent distincts, et l'action de l'orateur s'anima. Çà et là les auditeurs purent saisir une pensée, une expression qui rappelait l'éloquence de William Pitt ; mais il était clair que Pitt n'était plus lui-même. Il perdait le fil de son discours, il hésitait, il répétait les mêmes mots; sa mémoire affaiblie ne pouvait lui fournir les noms les plus connus. La Chambre des lords écoutait dans un silence solennel, avec un mélange évident de respect et de compassion. Le duc de Richmond répliqua avec une politesse affectueuse, mais tandis qu'il parlait, le glorieux vieillard semblait agité et irritable. Le duc s'assit, Chatam se leva une seconde fois, serra sa main sur sa poitrine, puis il s'affaissa frappé d'une attaque d'apoplexie. Deux ou trois lords assis près de lui le reçurent dans leurs bras. Il fut emporté mourant à l'appartement d'un des officiers du parlement, et ensuite à sa résidence de Hayes, où il expira dans sa soixante-dixième année, en 1778.

Douze ans auparavant, dans la séance où le *grand député* prononça son dernier discours à la Chambre des Communes, on entendit pour la première fois un jeune orateur irlandais qui fit douter à l'assemblée auquel des deux devait appartenir la palme de l'éloquence. « Ce fut, dit Macaulay, un splendide couchant et une splendide aurore. » L'inconnu, dont le vrai nom, Bourg ou O'Bourke, avait pris la forme anglaise Burke, était venu à Londres quelques années auparavant pour y chercher fortune. Il avait beaucoup écrit pour les libraires, collaboré à une revue nouvelle, le Registre annuel (*Annual register*); mais ce qui avait principalement attiré sur lui l'attention publique, c'étaient deux petits traités, dont l'un était un pastiche ironique d'un ouvrage de lord Bolingbroke, l'autre une théorie plus ingénieuse que profonde sur « l'Origine de nos idées du sublime et du beau ». Edmund Burke

jouissait aussi d'une haute réputation de causeur, et les gens de lettres qui soupaient ensemble à la « Tête de Turc », le regardaient comme le seul qui pût dans une conversation tenir tête au docteur Johnson. Devenu secrétaire particulier de lord Rockingham, élu membre du parlement grâce à son influence, il s'attacha à la politique honnête et sage qu'essayait de faire triompher son patron devenu ministre. Le lendemain du soir où Burke avait parlé pour la première fois en faveur des colonies insurgées (février 1766), un de ses correspondants lui écrivit ce mot qui caractérise admirablement le talent que le nouvel orateur apportait à la Chambre : « Vous avez fait entendre une éloquence nouvelle, celle de la philosophie politique. » Il ajoutait : « Vos idées se pressent comme les flots, et l'on dirait un de ces orateurs grecs que nous traduisons dans nos classes[1] ». L'éloquence de Burke avait, en effet, quelque chose d'étrange pour un auditoire anglais. Ce fils de la « verte Érin » cédait volontiers à un noble enthousiasme pour toute belle et grande chose : son imagination était brillante, sa parole colorée et quelquefois fastueuse, asiatique. Elle manquait peut-être de ce qui saisit le plus fortement les vieux Anglais, raisonneurs, opiniâtres, patriotes, égoïstes et incapables d'être conduits autrement que par un intérêt positif clairement démontré. Aussi lord Brougham ne lui accorde-t-il qu'un éloge restreint et sévère. « Luxueuse dans son abondance et prodigue de toutes ses ressources, éclatant à la fois en ironie, en invectives, en métaphores, en allégories, en allusions.... mais quelquefois plus sonore et plus étourdissante que réelle, et laissant debout, au milieu de tant de bruit et de fumée, la forteresse de l'ennemi. »

La critique moderne est plus favorable à l'orateur irlandais. « Quelques-uns des discours de Burke, dit Macaulay,

1. *Correspondance of the R. H. Edmund Burke*, tome I, page 105.

vivront aussi longtemps que la langue anglaise. » Et Ph. Chasles, après avoir constaté l'indifférence des contemporains, ajoute : « A qui donc s'adressait Burke? A l'Europe et à l'avenir. Aujourd'hui nous relisons avec étonnement les quarante volumes d'éloquence tombée des lèvres fécondes de Fox et du second Pitt. Nous y cherchons vainement la trace et l'étincelle de cette flamme qui embrasa le parlement. Nous n'y trouvons que redites, lieux communs, déclamation, matière inerte et morte, qui jadis fut le tonnerre. Près de ces foudres éteintes voici Burke, la méditation et l'imagination, l'histoire et la prophétie, le drame et la législation. Il est le maître, aujourd'hui qu'il est mort. C'est encore dans ses discours qu'il faut voir l'Amérique se soulever, l'Angleterre escamoter l'Inde, la Révolution française éclater, Pitt et Bonaparte s'étreindre dans leur mortelle lutte. L'étendue de son coup d'œil, la pénétration de sa prudence, la profondeur de sa science et la force de sa probité vivifient même les querelles de parti. L'avenir est sous sa loi : le présent lui échappait[1]. »

L'*avenir* lui-même aura bien quelques réserves à faire quant à l'exubérance d'imagination et au goût plus que douteux de certains discours de Burke. M. Taine le caractérise ainsi dans un style qui prend un peu la couleur de ce qu'il critique. « Ne le lisez que par grandes masses, dit-il ; ce n'est qu'ainsi qu'il est grand. Autrement l'outré, le commun, le bizarre, vous arrêteront et vous choqueront. Mais si vous vous livrez à lui, vous serez emporté et entraîné. La masse énorme des documents roule impétueusement dans un torrent d'éloquence. Quelquefois le discours parlé ou écrit n'a pas trop d'un volume pour déployer le cortège de ses preuves multipliées et de ses courageuses colères. C'est l'exposé de toute une administration, c'est l'histoire entière de l'Inde anglaise, c'est la théorie com-

1. *Le Dix-huitième siècle en Angleterre.* Études politiques, page 214.

plète des révolutions et de l'état politique, qui arrive comme un vaste fleuve débordant pour choquer de son effort incessant et de sa masse accumulée quelque crime qu'on veut absoudre ou quelque injustice qu'on veut consacrer. Sans doute il y a de l'écume sur ses remous, il y a de la bourbe dans son lit; des milliers d'étranges créatures se jouent tempêtueusement à la surface; il ne choisit pas, il prodigue; il précipite par myriades ses imaginations pullulantes, emphase et crudités, déclamations et apostrophes, plaisanteries et exécrations, tout l'entassement grotesque ou horrible des régions reculées et des cités populeuses que sa science et sa fantaisie infatigables ont traversées. Il dira, en parlant de ces prêts usuraires à quarante-huit pour cent et à intérêts composés par lesquels les Anglais ont dévasté l'Inde, que

cette dette forme l'ignoble sanie putride dans laquelle s'est engendrée toute cette couvée rampante d'ascarides, avec les replis infinis insatiablement noués, nœud sur nœud, de ces ténias invincibles qui dévorent la nourriture et rongent les entrailles de l'Inde.

Rien ne lui paraîtra excessif, ni les descriptions de supplices, ni l'atrocité des images, ni le cliquetis assourdissant des antithèses, ni la gigantesque bizarrerie des bouffonneries. Entre ses mains le duc de Bedford, qui lui a reproché sa pension, deviendra, parmi les créatures de la couronne,

le léviathan qui, deci delà, roule sa masse colossale, joue et gambade dans l'océan des bontés royales, qui pourtant, tout énorme qu'il est et quoique couvrant une lieue de son étendue, n'est après tout qu'une créature, puisque ses côtes, ses nageoires, ses fanons, son lard, ses ouïes mêmes, par lesquelles il lance un jet d'eau contre son origine et éclabousse les autres d'écume, tout en lui et autour de lui vient du trône.

Il n'a point de goût, ses pareils non plus. La fine déduction grecque ou française n'a jamais trouvé place chez les nations germaniques[1]. »

1. *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, page 90.

Mais à côté de cette imagination excessive, de cette emphase rhétoricienne, de ce *bombast*, pour employer l'expression anglaise, que de grandeur réelle, et surtout quelle verve d'honnêteté dans les discours de Burke! Il fut toujours l'avocat des nobles causes; il lutta, sans jamais faiblir, contre les attentats du pouvoir en Angleterre, contre les attentats du peuple en France, contre les attentats des particuliers dans l'Inde. On l'accusa d'inconséquence et de contradiction, parce qu'après avoir défendu la liberté il flétrit la licence. Le fait est que Burke n'écouta jamais que l'instinct de son cœur et de sa conscience, et que le seul parti qu'il embrassa, auquel il resta toujours fidèle, fut celui de la justice et de l'humanité.

Au moment où Burke brillait de tout son éclat, trois orateurs plus jeunes grandissaient à ses côtés et devaient l'éclipser bientôt dans l'opinion des contemporains, Fox, le jeune Pitt et Sheridan[1].

Fox et Pitt, prédestinés à une glorieuse rivalité, accusèrent dès leur enfance l'opposition qui devait éclater un jour dans leurs caractères. Le premier, fils de lord Holland, ami et confident du ministre Walpole, fut élevé dans toute la licence d'une grande fortune et d'une morale peu sévère. Il mêla dès sa première jeunesse aux laborieuses études d'Oxford le goût de la dissipation et des plaisirs; mais en même temps il acquérait sous la direction et à l'exemple de son père une grande habitude de la parole, une verve de discussion et de raisonnement qui annonçait en lui le puissant orateur.

Le second Pitt, deuxième fils de lord Chatam, et nommé William, comme son illustre père, avait été sévèrement et pieusement élevé, loin des séductions du monde.

1. Charles James Fox, né en 1749, mourut en 1806. — William Pitt, né en 1759, mourut en 1806. — Richard Brinsley Sheridan, né en 1751, mourut en 1816. — Nous parlerons de celui-ci au chapitre suivant.

Les études classiques dans toute leur austérité avaient été les jeux de son enfance. A l'âge de douze ans, nous apprend son précepteur, il ne rencontrait plus de difficultés dans les auteurs latins; bientôt après il traduisait à livre ouvert des pages entières de Thucydide, qu'il lisait en anglais sur le texte grec.

Tous deux, en se présentant sur la scène politique presque au sortir de l'enfance, trouvaient pour piédestal la réputation de leurs pères. Tel est l'avantage de l'aristocratie anglaise : tandis qu'elle ouvre ses rangs au mérite prouvé des hommes nouveaux, elle hâte la renommée des jeunes patriciens de talent en la greffant sur celle de leurs aïeux. Charles Fox entra à la Chambre des Communes à l'âge (illégal) de dix-neuf ans; William Pitt fut élu député à vingt et un ans, et devint ministre deux ans après.

« Par une singularité remarquable, dit Villemain, les rôles qu'avaient soutenus lord Holland et lord Chatam devaient être renversés en la personne de leurs fils. Lord Holland avait été le soutien zélé d'un pouvoir corrupteur, insidieusement arbitraire. Chatam avait été l'ennemi constant de ce pouvoir, et le défenseur enthousiaste de la liberté. Le fils de Chatam, au contraire, l'illustre Pitt, devait être, avec beaucoup de génie sans doute et avec l'excuse d'une grande nécessité, le plus habile promoteur du pouvoir; et Fox devait être un jour le plus ardent ami de toutes les doctrines populaires. »

Les talents respectifs de ces deux orateurs diffèrent comme leurs opinions : Fox ardent, impétueux, n'écoute que le cri de son âme, n'obéit qu'à l'élan d'un généreux et imprudent enthousiasme : Pitt est né homme d'État, il connaît d'instinct l'Angleterre et le caractère anglais. Quand il parle à la Chambre, il se livre sans doute à ses émotions, qui le font éloquent, mais les principes d'où elles partent, la carrière où elles l'entraînent, sont rigoureusement circonscrits par une pensée politique; chez lui

rien de capricieux; rien de fortuit. Il n'a pas même ces inégalités, ces élans qui accompagnent presque toujours l'éloquence : on ne peut détacher tel ou tel passage saillant de ses discours : c'est le discours tout entier qu'il faut prendre. Ce qu'il y a d'éloquent chez lui, c'est l'ensemble, c'est cette large compréhension qui embrasse et impose toute sa pensée ; c'est cette progression continue qui enlace pied à pied l'adversaire, établit fortement une idée, écrase en passant l'objection et le doute, et arrive à la conclusion avec toutes ses preuves réunies et victorieuses.

On peut dire plus encore : l'éloquence de Pitt est puissante parce qu'elle n'est qu'un moyen : le but c'est le pouvoir, c'est la grandeur de l'Angleterre; le résultat, c'est ce ministère de vingt ans qui s'étend de l'indépendance des États-Unis à l'apogée de l'Empire français, qui commence par gagner le roi George III, malgré la Chambre des Communes; qui renverse la Chambre des Communes avec l'aide de la nation, lutte contre la Révolution française, soulève et soudoie l'Europe contre l'empereur Napoléon, et meurt d'Austerlitz, en léguant sa vengeance à Waterloo.

CHAPITRE XVII

L'ÉLOQUENCE POLITIQUE ET JUDICIAIRE

Sheridan. Procès de Warren Hastings.

Un autre combattant de ces luttes parlementaires de l'âge héroïque est Richard Sheridan, que nous avons déjà nommé, Irlandais comme Burke, fils d'un acteur célèbre, ami de Garrick et poète comique du plus grand mérite, directeur du théâtre de Drury-Lane, membre de

la Chambre des Communes pendant trente-deux ans, ministre d'État avec Fox, compagnon et convive de la haute aristocratie, homme d'esprit, joyeux viveur, enrichi à millions et mort criblé de dettes, sous le coup d'un arrêt qui le constituait prisonnier à la merci de ses créanciers. « Quelque chose que Sheridan ait faite ou voulu faire, dit lord Byron, cette chose-là a toujours été par excellence la meilleure de son espèce. Il a écrit la meilleure comédie, l'*École de la médisance*, le meilleur opéra, la *Duègne* (bien supérieur selon moi à ce pamphlet populacier l'*Opéra du gueux*), la meilleure farce, le *Critique* (elle n'est que trop bonne pour servir de petite pièce), la meilleure épître, le *Monologue sur Garrick*; et pour tout couronner il a prononcé ce fameux discours sur Warren Hastings, la meilleure harangue qu'on ait jamais composée ou entendue en ce pays. »

Ce fut pour l'Angleterre et les grands orateurs de son parlement une époque solennelle que celle où l'indignation publique força la Chambre des Communes de mettre en accusation devant la haute cour des Pairs un homme qui avait représenté pendant treize ans le génie administratif et commercial, mais aussi la rapacité et les cruelles exactions de la puissante Compagnie des Indes.

Au moment où l'Angleterre allait perdre ses colonies d'Amérique, la destinée lui donnait un nouvel empire dans les Indes orientales : Clive supplantait Dupleix, et faisait d'un comptoir de commerçants une riche et redoutable puissance. Ce fut un phénomène politique à la fois étrange et terrible que la domination absolue d'une compagnie de marchands de la cité sur un monde lointain et inconnu; que cette conquête violente faite par quelques centaines d'aventuriers armés de tous les arts et de toutes les sciences modernes, sur les vieilles et immobiles civilisations de l'Orient, les villes saintes du Gange, Patna, Bénarès, Moorshedabad. C'était Cortez et Pizarre revivant

au dix-huitième siècle, aussi avides et moins chevaleresques qu'au seizième ; c'était la force irrésistible de la civilisation séparée de son plus noble attribut : la justice.

Que pouvait-on attendre d'un gouvernement dont le seul mobile, le seul but, le seul dieu était le lucre? Des hommes déclassés, des jeunes gens avides d'une rapide fortune, quittaient pour quelques années la brumeuse Angleterre pour le climat dévorant du Bengale. Ils étaient peu payés par leurs commettants, mais on leur permettait tacitement de se payer eux-mêmes. Les rapines, les exactions, le pillage sans pitié sur une population douce et timide, étaient le complément sous-entendu des salaires. Chaque employé d'un facteur anglais était armé de toute la puissance de son chef, et son chef était armé de toute la puissance de la Compagnie. Les gouverneurs amassaient des fortunes royales; ils pesaient sur les princes indigènes, qui à leur tour écrasaient d'autant plus leurs sujets affamés. Au sommet de cette pyramide d'oppression était la froide et calculatrice assemblée des Directeurs, siégeant à Londres, à Leadenhall, d'autant plus terrible, qu'éloignée de cinq mille lieues de ses victimes elle commandait leur désespoir, sans le voir et l'entendre. « Jamais les directeurs n'ordonnaient et n'approuvaient aucun crime. Loin de là ! Quiconque examine leur correspondance, dit Macaulay, ne manque pas d'y trouver une foule de pensées justes et humaines, beaucoup de conseils excellents, bref un admirable code de morale politique. Mais chacune de leurs exhortations était modifiée ou annulée par une demande d'argent. Gouvernez avec douceur et envoyez-nous plus d'argent. Pratiquez une stricte justice, une modération parfaite à l'égard des puissances voisines, et envoyez-nous plus d'argent; tel est le fond de toutes les instructions que Hastings reçut incessamment du comité central. Mais ces instructions, bien interprétées, se résumaient ainsi : Soyez le père et l'oppresseur du peu-

ple ; soyez juste et injuste, modéré et rapace. Hastings vit qu'il était absolument nécessaire de négliger soit les exhortations morales, soit les réquisitions pécuniaires de ses chefs. Contraint de leur désobéir en quelque chose, il avait à examiner quel genre de désobéissance ils lui pardonneraient le plus aisément ; et il pensa avec raison que le plus sûr parti était de mettre de côté les sermons et de ramasser des roupies[1]. »

Et il en *ramassa* à outrance pour la Compagnie et pour lui-même. Parti en 1750 à l'âge de dix-huit ans pour occuper une place de commis dans un bureau de Calcutta, ce fils d'une famille ruinée revint une dernière fois à Londres en 1785, riche comme un nabab et adulé comme un prince du sang. Le roi le traita avec une distinction marquée ; la reine fut gracieuse pour lui ; les directeurs de la Compagnie des Indes le reçurent en séance solennelle, et le président lut un vote de remerciements en sa faveur, qui fut adopté sans une seule voix d'opposition. « Je trouve partout, écrit Hastings trois mois après son retour, un accueil si empressé, qu'il est évident même à mes propres yeux, que j'ai pour moi l'opinion de mon pays. »

A cette approbation générale dont il se félicitait, Hastings aurait dû faire une réserve. Moins de huit jours après son débarquement à Plymouth, Burke, le brave Irlandais, le grand orateur, le représentant de toutes les nobles causes et de toutes les protestations de la conscience, donnait avis à la Chambre des Communes qu'il « se proposait de déposer une motion relative à un gentleman revenu récemment de l'Inde ». Aux côtés de Burke se ran-

1. Macaulay, *W. Hastings*. Nous n'avons pas à faire l'éloge de l'illustre historien, du judicieux critique que nous venons de citer : nous devons seulement déclarer avec une sincère reconnaissance que nous lui avons emprunté un grand nombre de faits et d'appréciations dans le chapitre précédent et dans celui-ci. Souvent nous n'avons eu qu'à extraire et traduire.

gèrent, pour soutenir l'accusation, son compatriote Richard Sheridan, et l'illustre Fox, la voix puissante de l'opposition. Le gouvernement semblait hésiter, Pitt louvoyait; l'opposition l'emporta enfin, et Hastings fut décrété d'accusation devant la cour des Pairs.

Les charges contre l'accusé étaient nombreuses et terribles. On établissait d'une manière irréfragable que, pour envoyer à la Compagnie cet or qu'elle réclamait sans cesse, Hastings avait vendu des peuples, mis des troupes anglaises à la solde d'un conquérant cruel, dépouillé des princes indigènes, pendu un de leurs ministres appartenant à la plus haute caste, un brâme; mis à la torture de malheureux eunuques; refusé des aliments aux princesses (Begums) d'Oude, pour leur arracher leur trésor; fait effrontément le métier de faussaire; supposé un traité fictif; contrefait matériellement une signature; commis enfin une série énorme de cruautés et de crimes, et semé dans le cœur des Hindous des germes profonds de haine et de vengeance.

La question était grave : il s'agissait de décider si l'intérêt sordide, l'amour de l'or et de la domination, l'emporteraient, au jugement de la haute cour, c'est-à-dire de la nation, sur tous les sentiments de la justice et de l'humanité. Les temps modernes allaient assister au procès d'un autre Verrès.

Le prétoire était digne du débat : ce fut la grande salle de Guillaume le Roux, la salle qui avait retenti d'acclamations à l'inauguration de trente rois, celle qui avait entendu la juste sentence du chancelier Bacon, la salle où l'éloquence de Strafford avait suspendu par un moment d'admiration et d'attendrissement la vengeance d'un parti victorieux; celle où le roi Charles Ier avait comparu devant la haute cour de justice avec ce courage paisible qui rachète à demi sa mémoire. Rien n'y manquait de l'appareil civil et militaire: les abords étaient garnis de grena-

diers ; les rues voisines occupées par la cavalerie. Les Pairs vêtus d'or et d'hermine s'avançaient sous la direction du roi d'armes ; les juges dans leur costume solennel assistaient la cour, prêts à donner leur avis sur les points de droit. Environ cent soixante-dix lords, les trois quarts de la chambre haute, telle qu'elle était alors constituée, marchèrent dans un ordre imposant du lieu ordinaire de leurs séances à la salle d'audience. Les tribunes, les galeries étaient remplies de spectateurs. Tout ce que l'Angleterre contenait de plus grand, de plus illustre, par la naissance, par la fortune, par le talent, tous les ambassadeurs des puissances étrangères, assistaient à cette solennité. Le monde avait les yeux sur l'Angleterre.

Hastings se présenta à la barre avec une contenance ferme et modeste ; il fléchit le genou devant ses juges. Près de lui se tenaient ses avocats, Law, Dallas, Plomer, les lumières du barreau, qui tous s'élevèrent depuis aux plus hauts rangs de la magistrature.

Mais ni l'accusé ni son conseil n'attirèrent aussi vivement l'attention que les accusateurs. Le banc qui leur était réservé contenait peut-être, dit Macaulay, tout ce que l'éloquence a jamais eu de plus illustre depuis la grande époque d'Athènes. On y voyait Fox et Sheridan, le Démosthène et l'Hypéride anglais ; on y regardait surtout le promoteur de l'accusation, Burke, le grand orateur, ignorant, il est vrai, ou dédaignant l'art d'adapter ses raisonnements et son style à la capacité et au goût des auditeurs, mais qui par l'ampleur de sa pensée et la richesse de son imagination n'avait jamais eu d'égal ni dans l'antiquité ni dans les temps modernes.

On sait que, quand Cicéron se porta pour accusateur du proconsul de Sicile, il eut le bon sens de sacrifier momentanément son amour-propre d'orateur à l'intérêt de ses clients. Il s'abstint de toute harangue, fit comparaître les témoins, interrogea l'accusé, et mit les juges en de-

meure de prononcer sans délai la sentence. Les *Verrines* que nous lisons furent composées après coup, dans le silence du cabinet. Le procès de l'oppresseur des Indes fut dirigé avec plus d'éclat et moins d'habileté.

Les débats eurent des proportions énormes comme le sujet.

On commença par lire les charges et les réponses de l'accusé, lecture qui occupa deux séances. Le troisième jour Burke se leva. Quatre séances furent remplies par une exposition générale, et préliminaire à l'accusation. L'orateur, avec une abondance de pensée et un éclat d'expression qui fit plus que satisfaire la haute attente de l'auditoire, décrivit le caractère et les institutions des Hindous, raconta les circonstances dans lesquelles l'empire asiatique de la Grande-Bretagne avait pris naissance, exposa la constitution de la Compagnie des Indes et des Présidences anglaises. Après avoir ainsi essayé de donner à l'assemblée une idée aussi vive de ce monde oriental qu'il l'avait formée lui-même dans son esprit, Burke présenta l'administration de Hastings comme un défi systématique à toutes les règles de la morale et du droit. L'auditoire tout entier fut ému, des femmes s'évanouirent. L'énergie et le pathétique du grand orateur arrachèrent au sévère et hostile chancelier des marques inusitées d'admiration, et l'accusé lui-même sembla, pour un moment, accablé et percé jusqu'au cœur. A la fin Burke conclut. Élevant la voix de manière à faire retentir les voûtes du vieil édifice :

C'est pour cela, dit-il, qu'avec toute confiance il m'a été ordonné par es Communes de la Grande-Bretagne d'accuser Warren Hastings de hauts crimes et délits. Je l'accuse donc au nom de la Chambre des Communes du Parlement, dont il a trahi la confiance ; je l'accuse au nom de la nation anglaise, dont il a terni l'antique honneur ; je l'accuse au nom du peuple de l'Inde, dont il a foulé aux pieds les droits, et dont il a changé le pays en désert. Enfin, au nom de la nature humaine elle-même, au nom des deux sexes, au nom de tous les âges, au nom de tous es rangs, je l'accuse comme le commun ennemi et oppresseur de tous.

Après ce début solennel, la Cour décida que les commissaires chargés de l'accusation en exposeraient tous les chefs avant que les avocats de l'accusé fissent entendre leurs réponses. En conséquence Fox et Sheridan furent appelés à parler tour à tour. Fox ouvrit l'attaque par l'affaire du pillage de Bénarès, la ville sainte des Hindous; Sheridan devait parler pour les princesses d'Oude dépouillées de leurs trésors par la famine et la torture, au nom et avec l'aide de leurs fils et petits-fils, vils instruments de Warren Hastings. C'était Sheridan surtout que le public désirait passionnément entendre. On se souvenait que dans la Chambre des Communes, au jour où elles avaient résolu d'entreprendre l'accusation, Sheridan avait « pendant cinq heures et demie, dans une improvisation d'une beauté sans exemple, dit un contemporain, commandé l'attention et l'admiration de toute l'assemblée; qu'au moment où il s'était assis, la Chambre entière, les députés, les tribunes, avaient éclaté en un tumulte d'applaudissements, et par une forme d'approbation inusitée dans la Chambre, battu plusieurs fois des mains ».

Ce premier discours n'avait jamais été écrit. Sheridan s'était contenté de l'impression produite. Elle fut telle qu'un ami de Hastings essaya vainement de faire entendre quelques paroles et se rassit. Sheridan, en octobre 1785 avait été « le plus éloquent des hommes », au jugement de ses compatriotes et de ses rivaux. En juin 1788, devant la Cour des Pairs, il avait à satisfaire la curiosité plus exigeante encore d'un public imposant : la salle était pleine à suffoquer : on dit qu'un seul billet d'entrée fut payé jusqu'à cinquante guinées. L'orateur justifia une pareille attente. Sa brillante et pathétique plaidoirie dura deux jours et ne fatigua que l'orateur.

Obligé de lutter contre lui-même, de répéter pour obtenir la condamnation ce qu'il avait dit pour obtenir l'accusation, il sut se transformer, se renouveler. Changeant de

langage, il parla sous une autre inspiration ; il fut plus grave, plus modéré, plus judiciaire.

Dans un début majestueux, plein du respect de la Constitution et de la loi, il renonce à cette animosité d'accusateur qu'il avait montrée devant la chambre des Communes; il détermine admirablement le devoir du juge et la nature de la conviction qui doit l'éclairer.

Vos Seigneuries, j'en ai la confiance, ne croiront pas que, si je demande une réparation nécessaire pour l'honneur anglais, je veuille pour cela qu'on fasse un exemple sur le prévenu sans avoir la preuve complète et légale de sa culpabilité; non, Mylords, nous le savons bien, c'est la gloire de la Constitution anglaise, que ni le bruit de la commune renommée, ni le caractère d'un homme quel qu'il soit, ni l'ascendant et le pouvoir d'un accusateur, ni l'intérêt moral et politique, ni même la secrète conviction de sa culpabilité, que le juge peut renfermer dans son sein, n'autorisent une cour anglaise à rendre sentence, pour toucher un cheveu de la tête ou effleurer la propriété, la réputation, la liberté du plus pauvre sujet qui respire l'air de cette équitable et libre contrée. Nous savons, Mylords, que la culpabilité légale n'existe pas sans la preuve légale, et que la règle qui définit l'évidence est autant la loi du pays que la règle qui définit le crime. Nous savons enfin qu'il faut non seulement la réalité du crime et la conviction du juge, mais encore des preuves extérieures et des preuves morales tellement évidentes que, cette conviction, le juge ne puisse la refuser.

Sheridan reprenait ensuite la vive peinture des violences arbitraires de Hastings. Les principaux agents du gouverneur sont mis en scène par l'imagination dramatique de l'orateur. D'éloquentes descriptions retracent les coutumes de l'Inde et nous transportent sous ce beau ciel d'Orient, au milieu de ces peuples indolents et timides opprimés par l'impitoyable activité des Anglais. Ici l'orateur nous montre le palais d'un prince indien, idole sans pouvoir, chargé d'or et de diamants, proie facile offerte à l'avidité du gouverneur; ailleurs il décrit ces retraites des femmes de l'Inde, espèces de sanctuaires, où elles sont plutôt enchâssées que captives, et d'où elles ne sortent jamais, même avec un triple voile. Il montre ces saints asiles profanés

par la rapacité de Hastings. C'est la chaleur accusatrice et l'imagination pathétique de Cicéron dans les *Verrines*; c'est la même abondance de paroles vives et pittoresques.

Il restait un argument, une excuse en faveur de Hastings, la nécessité, la raison d'État. Après avoir essayé de défendre ses actes, on finissait par dire qu'il avait été forcé d'agir ainsi. Sheridan répond avec ce mélange de colère et d'ironie où surtout il excelle.

Nécessité d'État, dira-t-on! Non, Mylords, la nécessité d'État, cet impérieux despote, garde encore quelque générosité. Sa démarche est hardie, ses volontés rapides, sa main terrible et saisissante. Mais ce qu'elle fait, Mylords, elle l'avoue; elle dédaigne une autre justification que ces grands motifs qui ont placé le sceptre de fer dans ses mains. Mais une nécessité d'État qui fraude, escroque, qui cherche à se tapir derrière les pans d'une robe de juge, une nécessité d'État qui tâche de tirer de quelques propos et de quelques rumeurs subalternes sa pitoyable justification, non, Mylords, ce n'est pas là une nécessité d'État; arrachez-lui son masque, et vous ne verrez qu'une basse et vulgaire avarice, qu'un misérable péculat, qui se cache sous de fastueux déguisements, et diffame l'honneur public au profit d'une fraude particulière[1].

En terminant Sheridan s'éleva jusqu'aux plus puissantes inspirations du pathétique. L'auditoire était subjugué; l'orateur lui-même ému jusqu'aux larmes mit le comble à l'émotion du public en se laissant tomber, comme épuisé, dans les bras de Burke, qui le serra sur sa poitrine avec l'énergie d'une généreuse admiration.

Ce spectacle, cette contagion d'enthousiasme, cet incendie des âmes, comme dit Cicéron, s'est éteint pour jamais à l'issue de la séance. Tel est le sort de l'éloquence parlée: elle se refroidit sur le papier qui la recueille, où les âges suivants ont peine à retrouver de quoi justifier les succès et la réputation de l'orateur. Le prince de l'éloquence latine, qui était en même temps un si grand écrivain, avait raison de composer deux fois ses discours, l'une pour l'audience, l'autre pour la postérité.

1. Villemain, *Tableau du dix-huitième siècle*, XVIII[e] leçon.

La seconde harangue de Sheridan fut moins vantée que la première, mais le sentiment de Burke reproduit à coup sûr celui des assistants. « De tous les genres d'éloquence connus dans les temps anciens ou modernes, dit-il, de tous les exemples que peuvent offrir la subtilité du barreau, la dignité du Sénat, l'austérité de la chaire, rien n'est comparable au discours que vient d'entendre la grande salle de Westminster. »

Malgré ces triomphes de l'éloquence, le procès marchait lentement. La session de 1788 touchait à sa fin.

La Cour des Pairs n'étant que la Chambre des Lords, les juges de Hastings étaient en même temps membres d'une assemblée politique. Le travail ordinaire de la législation, la préoccupation des événements publics, la tournée annuelle des magistrats à travers le royaume, le temps sacré et inviolable des vacances, forcèrent la Cour à remettre la suite des débats à la session suivante. En 1789 l'attention publique fut préoccupée par la maladie du roi George III et le bill de régence; puis aussi par le grand événement qui éclatait alors en France, la réunion des États-Généraux. Les Pairs ne trouvèrent dans toute l'année que dix-sept jours à donner au procès de Hastings. Sept années s'écoulèrent de la sorte, laissant languir ainsi l'indignation publique et le souvenir des faits. Cependant les amis de l'accusé agissaient avec énergie; l'or était répandu à profusion; la presse gagnée parlait en sa faveur. Burke déclarait que déjà en 1790 on avait dépensé cinq cent mille francs rien que pour corrompre les organes de la publicité. Enfin la sentence fut rendue au printemps de l'année 1795. Hastings fut renvoyé absous, et l'Angleterre condamnée.

« Cependant la grande scène du parlement d'Angleterre se dégarnit et sembla se fermer en quelques années. Tous ces personnages, qui avaient paru avec tant d'éclat, s'en vont l'un après l'autre... Pitt meurt à quarante-sept ans, consumé par les travaux et les chagrins du grand rôle qu'il avait

commencé si jeune. Son rival Fox, qui depuis vingt-quatre ans luttait pour ressaisir le pouvoir arrive enfin à ce but : le voilà ministre... Mais au milieu de ses projets à peine ébauchés, et avant qu'on eût pu juger si son génie politique égalerait son éloquence, il meurt. Sheridan lui survécut quelques années, mais pour languir au-dessous de lui-même, dans la décrépitude prématurée du talent... L'aîné de tous ces hommes illustres, Burke, les avait depuis longtemps précédés dans la tombe... Ainsi s'éteignit cette brillante pléiade du parlement britannique[1]. »

Mais après ces hommes s'en élevèrent d'autres qui s'appelaient leurs élèves. En même temps que la tribune française retentissait des terribles harangues de nos premières et orageuses assemblées, nos émigrés, réfugiés à Londres, assistaient au fonctionnement régulier de la libre parole et s'étonnaient de voir qu'elle n'est pas incompatible avec un sage gouvernement. Chateaubriand pauvre et ignoré s'initiait en silence à cette nouvelle forme de l'éloquence, et Louis XVIII allait en 1807 recueillir, dans la patrie des libertés parlementaires, les inspirations qui devaient produire, sept ans plus tard, la *Charte constitutionnelle*.

1. Villemain, XIX[e] leçon.

CHAPITRE XVIII

LES TEMPS NOUVEAUX

Renouvellement de la société. — Renouvellement de la poésie anglaise.
William Cowper; Robert Burns; George Crabbe.

Vers la fin du dix-huitième siècle s'annoncent les temps nouveaux : de grands changements agitent les sociétés et les âmes. D'une part, la noblesse de cour, riche de fortunes patrimoniales et de glorieuses traditions de famille, mais énervée par son oisiveté et ses vices, voit grandir à ses côtés et déborder au-dessus d'elle un monde bourgeois, plébéien, vicieux aussi sans doute, mais d'une autre façon, actif à la conquête de la richesse et du savoir. Les applications des sciences créent partout des forces populaires : la machine à vapeur et la mull-jenny élèvent en Angleterre des villes de trois cent, de cinq cent mille âmes. Les journaux, les publications de tout genre se multiplient. Le bien-être, le loisir, l'instruction, la lecture ne seront plus le privilège restreint et héréditaire d'un petit nombre ; des convives de jour en jour plus nombreux se verront admis au festin de la pensée ; mais la pensée devra changer de forme et d'expression pour se prêter à leurs goûts et à leurs besoins.

D'autre part, les opinions s'ébranlent comme les classes. Les doctrines traditionnelles sont toutes mises en question et sommées de prouver leur légitimité. La science accoutume les esprits à n'accepter d'autorité que celle du vrai. Dès lors les esprits se demandent ce qu'il y a de vrai dans l'ensemble des doctrines qu'ils ont adoptées jusque-là. Un doute immense et douloureux s'empare des générations

nouvelles. Entre la croyance imposée et la vérité retrouvée et conquise s'étendra une pénible étape, où vont marcher en foule les Werthers et les Fausts, les Renés et les Lelias, les Manfreds et les Prométhées.

Deux choses donc vont caractériser, à l'aurore du siècle naissant, la littérature nouvelle, un public plus nombreux et moins délicat, une noble et douloureuse aspiration vers la vérité inconnue et illimitée.

La France avait donné le signal de ce double mouvement par son insurrection philosophique et par sa révolution politique du dix-huitième siècle. La Grande-Bretagne, patrie des traditions, des progrès lents et sages, opposa une longue et opiniâtre résistance à ces forces nouvelles. Pour se défendre de leur invasion, elle avait deux puissants remparts : d'un côté une aristocratie profondément enracinée dans le sol britannique, riche, intelligente, protectrice prudente des vieilles coutumes et des vieux abus, mais cédant toujours à propos et à temps aux innovations victorieuses; de l'autre une église nationale, aristocratique aussi, vouée à la défense des doctrines chrétiennes et des intérêts temporels de *l'établissement*, mais protestante et par conséquent ouverte logiquement, sinon de fait, à toutes les découvertes de la science, à toutes les conquêtes de la raison. Parmi ces tendances divergentes, ce fut l'esprit conservateur qui prédomina d'abord. La masse de la nation et les intelligences les plus distinguées, séduites au début par les promesses libérales de la régénération française, se rejetèrent bientôt en arrière par horreur des excès et des crimes de notre Révolution.

Ce fut, comme il arrive souvent, par les petits côtés, que la grande réforme des temps modernes aborda l'Angleterre. La première question qui se présenta à résoudre fut celle de la forme littéraire. Il se passa quelque chose de semblable à ce qu'éprouva depuis la France de 1828: une nouvelle école poétique s'imposa au goût du public et

agrandit son horizon. Mais la forme touchait de bien près au fond des choses : répudier dans l'art le faux, le convenu, la phrase élégante et vide, c'était s'engager à rechercher, à accueillir le vrai en soi dans la science et dans la philosophie.

Le docteur Burney raconte que, dans un voyage qu'il fit à Ferney, quelques années avant la mort de Voltaire, le patriarche lui demanda quels poètes il y avait alors en Angleterre. « Nous avons Mason et Grey, répondit le visiteur. — Ils écrivent peu, reprit Voltaire, et ils ne paraissent pas dominer sur les autres, comme le faisaient Dryden et Pope. » Voltaire avait raison : Pope avait eu beaucoup de disciples, mais pas un successeur. La plus grande figure de la seconde moitié du dix-huitième siècle en Angleterre avait été celle d'un critique moraliste, dédaigneux aristarque, poète médiocre, terne romancier, savant lexicographe et homme insupportable, Samuel Johnson (1709-1784). Aussi peut-on dire qu'il n'y a pas eu pour la poésie anglaise de période plus effacée que celle qui s'étend entre les années 1760 et 1782.

Un pauvre solitaire, vivant à la campagne dans le cercle étroit d'une famille calviniste, toujours malade et plusieurs fois insensé, William Cowper[1], prit la plume à l'âge de cinquante ans, et eut sans le vouloir, sans le savoir, l'honneur de servir de guide à la nouvelle école. Cowper fit de la poésie, non plus une broderie brillante destinée à éblouir les yeux et à conquérir les suffrages du grand monde, mais l'expression vraie et naïve de son âme. Il aima la nature vulgaire qui l'environnait et la peignit sans affectation, sans emphase, telle que la voyaient ses yeux et surtout son cœur. Tour à tour familier, sublime, superstitieux, moqueur, toujours vrai et sans prétention,

1. Né en 1731 au presbytère de Berkhamstead dans le comté de Hertford, mort en 1800 au presbytère de Dereham, en Norfolkshire.

il laisse aller à l'aventure l'inspiration qui l'entraîne. Chez lui, le poète et l'homme ne font qu'un. Les défauts de sa poésie sont ceux de sa nature, et trouvent, dans cette circonstance même, leur excuse et leur charme.

Avant d'écrire en vers, il avait beaucoup pensé, beaucoup souffert. Une extrême sensibilité nerveuse, une invincible timidité, qui lui fit préférer un jour le suicide à la perspective d'un examen, les sombres doctrines du calvinisme dont il était obsédé, la croyance à la prédestination de l'enfer, entretenue dans sa conscience alarmée par la fréquentation continuelle de prédicants fanatiques, bouleversèrent son âme et firent de sa vie un long supplice. Quelques jours avant sa mort, le médecin lui demandant comment il se trouvait : « Je sens, répondit-il, un inexprimable désespoir [1]. »

A cette tristesse du cœur, Cowper joignait, par un contraste bizarre et charmant, une aimable gaieté d'esprit. Sa correspondance, qui égale en mérite ses œuvres poétiques, offre bien des traits que Fielding n'aurait pas désavoués, bien des façons de penser et de dire qui seraient applaudies dans un humoriste. Le sourire y perce à chaque instant, et l'on devine en même temps, quand on ne l'entend pas, le soupir refoulé [2]. Lui-même s'étonnait de cet alliage. « Je me demande, dit-il, comment une pensée folâtre peut jamais frapper à la porte de mon esprit, et, ce qui est plus étonnant encore, y entrer. C'est comme si Arlequin s'introduisait dans la sombre chambre où, sur un lit de parade, un cadavre est exposé. Ses gestes bouffons, déplacés en tout temps, le seraient encore d'avantage s'ils forcaient à se contracter pour rire les traits

1. A une semblable question, Schiller mourant répondait : « Toujours mieux, toujours plus tranquille. »

2. Léon Boucher, *William Cowper, sa correspondance et ses poésies*, Paris, 1874.

funèbres des assistants. Mais l'esprit longtemps fatigué par l'uniformité d'une perspective monotone et lugubre, trouve du plaisir à fixer ses regards sur ce qui peut donner quelque variété à ses méditations, quand ce ne serait qu'un chat qui joue avec sa queue. » Voilà le secret des échappées humoristiques de tant d'écrivains britanniques, et peut-être de Shakspeare tout le premier.

Cowper avait un trait de caractère commun avec notre bon La Fontaine, lequel s'appelait lui-même Polyphile : il aimait tout avec passion. « Rien dans ma vie, écrit-il, ne m'a jamais causé seulement un peu de plaisir : tout ce qui me charme, me charme à l'extrême.... Je pourrais passer des journées entières et des nuits éclairées par la lune, à me repaître d'une belle perspective. Mes yeux boivent les rivières à mesure qu'elles coulent. » Mais aussitôt les tristes préoccupations du sectaire viennent déflorer à ses yeux cette séduisante nature. Toutes ces merveilles du monde physique ne sont que des bagatelles. « Mieux vaut à un homme ne les avoir jamais vues, ou mieux vaut ne les voir qu'avec l'œil de la brute stupide, qui ne sait ce qu'elle regarde, plutôt que de ne pouvoir se dire : Le créateur de toutes ces merveilles est mon ami. »

Dans sa vie monotone et désolée, Cowper trouvait une distraction, un soulagement à écrire. N'ayant guère de sujets à traiter, il parle volontiers de lui-même; mais il en parle avec tant de naturel et de simplicité, qu'on ne se lasse pas d'écouter ce que Coleridge a si bien nommé son divin babil (*divine chitchat*). De la prose il passe sans effort à une poésie analogue, simple, vraie, touchante. « A cette saison de l'année (l'hiver), écrit-il, dans ce sombre et désagréable climat, ce n'est pas chose facile pour le propriétaire d'un esprit comme le mien, que de se distraire des sujets tristes et de s'arrêter sur ceux qui peuvent le divertir. La poésie par-dessus tout m'est utile à cet égard. Tant que je m'attache à la poursuite de jolies images ou

à la façon de les exprimer heureusement, j'oublie tout ce qui est pénible. »

« Il faut, écrit-il encore, que je fasse avec mon esprit ce que je fais avec mon linot : le plus souvent je le tiens en cage, mais de temps en temps j'ouvre la porte pour qu'il aille voleter un peu dans la chambre, et puis je le renferme. »

Ce fut en *voletant* ainsi *par la chambre* que ce charmant esprit composa ses poèmes. Ils furent, comme ses lettres, son âme mise en dehors : il pensa tout haut en vers, comme il avait pensé en prose. Ce fut là une grande nouveauté littéraire, une révolution modeste, mais décisive contre la poésie des imitateurs de Pope.

En 1782 parut un premier volume qui contenait les *Propos de table*, *La marche de l'erreur*, la *Vérité*, la *Remontrance*, la *Retraite* et divers autres poèmes. Cette première œuvre ne tranchait guère encore que par la forme sur les productions satiriques et morales du dix-huitième siècle. Il n'y faut point chercher l'éclat poétique auquel des auteurs plus modernes nous ont accoutumés. Ici, la couleur est austère, monotone, et la lecture continue fait éprouver quelque fatigue : le moraliste ressemble parfois trop à un prédicateur.

Un événement décisif dans la vie de Cowper se traduisit dans ses œuvres par l'essor le plus heureux de son talent. Une jeune femme, lady Austen, veuve d'un baronnet, vint s'établir en 1781 à Olney, chez madame Unwin, qui, depuis vingt années déjà, était pour le poète souffrant une amie, une garde-malade, une mère. Ce fut un rayon de soleil qui éclaira tout à coup le sombre foyer puritain. Cette douce et pure apparition dura deux années, et fit éclore le plus beau fruit de la poésie de Cowper [1].

1. Lady Austen vint ensuite en France, où elle épousa en secondes noces le baron Tardif, maréchal de camp et auteur de quelques poèmes peu connus.

Lady Austen était une femme intelligente, d'un esprit cultivé et délicat. Elle aimait la poésie, et, dans l'expression de la poésie, cette forme métrique plus haute et plus sévère qu'avaient adoptée Shakspeare et Milton, le vers sans rime, le *vers blanc*. Elle avait souvent engagé Cowper à s'essayer dans ce genre ; il y consentit un jour, à la condition qu'elle lui fournirait le sujet. « Oh ! répondit-elle, comment pourriez-vous manquer de sujet ? tout peut vous en servir ; parlez de ce sofa. » Cowper obéit à la lettre, et se mit au travail dans l'été de 1783. Il appela son nouveau poème *La tâche*, par allusion à la circonstance qui l'avait fait naître, et donna pour titre au premier chant le nom même du meuble qu'on lui avait désigné pour sujet, *Le sofa*.

La tâche est la maîtresse œuvre de Cowper, et c'est sur elle que repose sa plus solide gloire. Il y a mis toute son âme, et, l'on pourrait dire, toute sa vie. C'est une de ces compositions où manquent certainement les proportions et l'ensemble, mais où le poète dépose avec le meilleur de son génie ce qu'il a de plus personnel et de plus intime. *La tâche* n'est ni une satire, ni une description, ni un poème didactique ; c'est le journal d'un poète solitaire, qui, à défaut d'événements étrangers, raconte à ses amis ses pensées, ses goûts, ses opinions sur tout et à propos de tout. Ce sont des feuillets détachés où sont notés dans un ordre qui ressemble quelquefois au hasard, les émotions, les mouvements généreux et aussi les petites faiblesses d'une âme délicate à qui rien d'humain n'est étranger, depuis l'esclave nègre jusqu'au prisonnier de la Bastille [1].

Nous devons encore à l'inspiration de lady Austen une jolie ballade pleine de gaieté et d'*humour*, bien plus connue

1. Nous empruntons cette appéciation, comme plusieurs autres détails de ce chapitre, à l'excellente thèse de M. Léon Boucher sur W. Cowper.

en Angleterre que les poèmes sérieux de Cowper, l'*Histoire divertissante de John Gilpin*. Un soir qu'elle voyait son ami plus abattu que de coutume, elle lui raconta une anecdote qui avait fait l'amusement de son enfance. Il s'agissait d'un bourgeois de Londres, drapier de son métier, qui, voulant goûter avec sa femme les charmes d'un jour de congé à la campagne, se laisse, nouveau Mazeppa, emporter par sa monture au delà de l'hôtel où l'attendaient sa femme et son dîner; puis, tournant bride, se laisse emporter au retour jusqu'à sa boutique de Londres, où il arrive le soir seul, brisé et à jeun. Cowper trouva l'aventure si plaisante qu'il passa toute la nuit à en rire et à la mettre en vers. La ballade de *John Gilpin*, après avoir égayé le petit cercle d'Olney, alla dormir dans les pages d'un journal. Un acteur en vogue l'en tira quelque temps après pour lui faire faire le tour de l'Angleterre, où tout le monde la sait encore aujourd'hui par cœur.

En résumé, deux grands traits caractérisent la poésie de Cowper et lui assignent parmi les poètes de notre siècle le rang de précurseur. Le premier, c'est qu'il aime sincèrement la nature, non pas une nature abstraite, imaginaire, à grands phénomènes et à grand spectacle, mais celle qui l'entoure et l'embrasse, les bords de l'Ouse, les arbres de son jardin : au besoin il se contenterait, comme Bernardin de Saint-Pierre, du fraisier de sa fenêtre. En second lieu, et ce trait est la conséquence du premier, il aime, il célèbre avec un charme qui n'a pas été surpassé, le foyer domestique, le sanctuaire intime de l'Anglais, le *home*. Cet homme qui a ignoré les joies de la famille s'est fait une vie de famille par de délicates et pures amitiés. « Si l'on veut trouver des peintures d'intérieur qui fassent envie, c'est à lui, vieux célibataire, qu'il faut les demander. Personne n'a parlé comme lui de ce qui rend aimable et cher l'espace compris entre les quatre murs d'une chambre ; personne n'a doré de plus de rayons la monotonie

des occupations de chaque jour[1]. » Cowper n'a jamais eu la conception forte d'un plan, d'une action, d'un caractère, d'une idée d'ensemble, générale et féconde, il n'est pas un grand poète, mais il est un vrai poète et surtout un poète vrai, le premier en date des poètes vrais de son époque. C'est là son mérite et sa gloire.

En même temps que Cowper, vivait un autre rénovateur inconscient de la poésie moderne, bien différent de caractère, de mœurs, de position sociale et même d'idiome, mais aussi vrai d'inspiration, aussi franc d'allures, plus puissant de génie, plus parfait et bien plus attrayant dans l'ensemble de son œuvre, l'Écossais Robert Burns[2].

Fils d'un pauvre fermier du comté d'Ayr, Burns fut élevé dans les rudes travaux des champs et dans les souffrances plus rudes encore de la misère, mais d'une misère écossaise, c'est-à-dire qui n'exclut ni l'instruction plus que primaire de l'école, ni l'éducation biblique du foyer paternel, ni la lecture avide des livres empruntés, ni l'éveil poétique du sentiment et de la pensée. Le climat sévère de l'Écosse, la maigre végétation de ses collines, le rare soleil de son ciel prédisposent l'âme à se replier sur elle-même, et, si elle est bien trempée, à réagir avec puissance. « La tristesse morne d'un ermite et le labeur incessant d'un galérien, écrit Burns lui-même, telle fut ma vie jusqu'à l'âge de seize ans. » Mais alors même, tête et pieds nus à la neige ou au vent, l'enfant se sentait le cœur libre : il savait au milieu du travail reconquérir quelques heures d'indépendance. « A la charrue, à la faux, à la faucille, je ne craignais aucun rival, et ainsi je défiais les extrémités du besoin ; et comme je ne pensais jamais à mes travaux au

1. Léon Boucher, ouvrage cité, page 228.
2. Né dans le comté d'Ayr en 1759, Robert Burns mourut à Dumfries en 1796.

delà du temps où je m'y livrais, je passais les soirées selon mon cœur. » Aux champs même il emportait un livre dans sa poche, et le lisait avec avidité. « Le recueil des chansons écossaises était mon *vade mecum*. Je tenais mes yeux collés sur elles en menant ma charrue ou en allant à pied vers mon ouvrage. » Bientôt Burns composa lui-même, et fut connu dans le voisinage pour un faiseur de vers. Ses poèmes, éclos ainsi en plein air et sur le revers d'un sillon, ont le parfum du miel sauvage. Quelle surprise préparaient aux admirateurs de Pope des chants comme ceux sur le *Samedi soir du paysan*, sur *Une souris dont j'avais détruit le nid avec ma charrue*, à *Un ami qui part*, à *Mary des Montagnes*, à *Mary dans le ciel!* Nous nommons au hasard les premières pièces qui se présentent à notre mémoire. Nous pourrions en signaler cent autres non moins belles, non moins touchantes. Traduisons seulement, comme spécimen, la dernière que nous venons d'indiquer.

Étoile tardive au rayon affaibli, qui aimes à saluer l'aube matinale; de nouveau tu annonces le jour où ma Mary fut arrachée de mon âme!

O Mary, chère ombre disparue! Où est ta place de bienheureux repos? Vois-tu ton ami étendu sur la terre! Entends-tu les soupirs qui déchirent sa poitrine?

Puis-je oublier cette heure sacrée? Puis-je oublier le bois sanctifié où nous nous rencontrâmes près de l'Ayr sinueux, pour vivre une journée périssable?

L'éternité n'effacera pas ces chers souvenirs des transports passés, ton image à nos derniers embrassements. Ah! nous ne pensions guère que c'était le dernier!

L'Ayr murmurant baisait les cailloux de sa rive, ombragé de bois sauvages à l'épaisse verdure; le bouleau odorant et la pâle aubépine s'entrelaçaient amoureusement autour de cette scène ravissante.

Les fleurs poussaient lascives pour être foulées; les oiseaux chantaient l'amour sur chaque branche, jusqu'à ce que, trop tôt, le couchant en feu proclamât la fuite rapide du jour.

Toujours ces souvenirs veillent dans ma pensée, qui les couve tendrement avec un soin avare. Le temps ne fait que rendre leur impression plus profonde comme les ruisseaux creusent plus profondément leur lit.

Ma Mary, chère ombre disparue, où est ta place de bienheureux repos!

Vois-tu ton ami étendu sur la terre? Entends-tu les soupirs qui déchirent sa poitrine?

En lisant cette pièce, dont une traduction n'a pu effacer toute la beauté, on se souvient des sonnets de Pétrarque sur la mort de Laure, que Burns certainement n'avait pas lus; on pense surtout au *Lac* de Lamartine, dont l'auteur ne connaissait probablement pas les poésies de Burns. Sous tous les climats et dans tous les âges, la nature, l'inspiration poétique se reproduisent et parfois se ressemblent.

A côté de ces délicatesses d'âme, à côté du rêveur qui se détourne de sa route pour ne pas effrayer un oiseau qui chante, pour ne pas froisser une branche d'aubépine qui fleurit[1], il y a le joyeux compagnon animé d'une folle gaieté qui réclame en faveur de l'instinct et de la jouissance, qui poursuit volontiers le plaisir sous toutes ses formes. Il est comme il le dit lui-même, « un païen non régénéré ». Avec quelle verve, comme et mieux que notre Béranger, il chante les *Gueux*[2], dans son grossier chef-d'œuvre! Comme il les voit avec amour « trinquer et rire, crier et se démener, cogner et sauter tant que les tourtières résonnent! » Burns est lui-même un truand de génie, une sorte de Villon écossais, vulgaire et pathétique, attendri et violent, religieux et indévôt, curieux mélange de tous les extrêmes, énigme apparente qui s'explique par un seul mot, le naturel et la passion.

Nous trouvons aussi en lui le poète grave et énergique, le plébéien révolté, dont l'âpre accent rappelle celui de Jean-Jacques Rousseau. Il s'indigne « de voir un individu ue saq capacité aurait élevé tout juste à la dignité de tail-

1. I listened to the birds, and frequently turned out of my path, lest I should disturb their little songs or frighten them to another station. Even the hoary hawthorn twig that shot across the way, what heart, at such a time, but must have been interested for his welfare?

2. *The jolly beggars.*

leur à seize sous par jour et dont le cœur ne vaut pas trois liards, recevoir des attentions et des égards qu'on refuse au fils du génie et de la pauvreté ». Il trouve « dur de voir un pauvre homme usé de fatigue, tout abject, humble et avili, demander à un de ses frères de la terre, la permission de travailler ». — On entend même gronder dans ses vers les cris et les menaces des plus mauvais jours de notre Révolution : « La pauvre vieille mère Écosse veut ravoir sa cruche et sa bouilloire. Et, par Dieu ! si on la pousse à bout, elle descendra dans les rues, poignard et pistolet à la ceinture, et fera entrer sa lame jusqu'au manche dans le premier qu'elle rencontrera. »

Burns applaudit au triomphe de la France sur l'Europe conservatrice. Il célèbre l'arbr de la liberté mis à la place de la Bastille et voit avec une gaieté farouche tomber la tête du roi qui a voulu l'abattre.

Sur cet arbre croît un fruit — dont tout le monde pourra dire les vertus, mon brave !

Il relève l'homme au-dessus de la brute, — et fait qu'il se connaît lui-même, mon brave !

Que le paysan en goûte un morceau, — le voilà plus grand qu'un seigneur, mon brave !

Le roi Louis pensait le couper, — quand il était encore tout petit, mon brave !

A cause de cela, le gardien lui a cassé sa couronne, — lui a coupé la tête et tout, mon brave !

Burns, on le croira facilement, s'était fait des ennemis par son franc parler : il se préparait à s'expatrier comme bon nombre de ses compatriotes, à aller chercher fortune à la Jamaïque ; mais avant son départ, il vint à bout de faire imprimer à Édimbourg un volume de ses poèmes. Ce fut un succès d'étonnement, d'admiration. Le patriotisme local s'en mêla : l'Écosse avait eu des savants, des économistes, des historiens, des philosophes, mais pas encore de poètes. Or en voici un qui apparaît dans les circonstances le plus frappantes pour la curiosité. C'est

un paysan jeune, beau, hardi qui vient les mains pleines de chansons naïves et charmantes. L'Angleterre elle-même fut prise au charme de cette nouveauté : deux éditions du livre se succédèrent rapidement : l'auteur fut accueilli partout, et devint pour un hiver le lion des salons. Après quoi il lui fallut recommencer à gagner sa vie ; on le fit commis de la douane à Dumfries. Mais ce modeste emploi satisfaisait peu son ambition et ses nouvelles habitudes : les passions ardentes qui l'avaient fait poète consumèrent rapidement sa vie : la débauche, l'ivrognerie brutale éteignirent sa belle imagination. A trente-six ans Burns était usé.

Il laissait un recueil admirable, fruit précoce de ses jeunes et pures années. Il avait fait entrer les émotions et le langage du peuple, d'un peuple provincial et presque étranger, dans la langue et dans l'admiration des hautes classes. Il avait préparé la route à son compatriote Walter Scott.

George Crabbe[1] annonça et devança aussi par ses premiers ouvrages l'éclosion de la poésie du dix-neuvième siècle. Il se rattache évidemment à l'école de Cowper, mais son caractère et son style n'appartiennent qu'à lui. Poète par nature, et l'un des plus grands de l'époque, il semble n'avoir écrit que contre la poésie. Il a été frappé du reproche ordinaire qu'on adresse à la Muse de vivre de mensonges et, ces mensonges, il entreprend de les détruire. La campagne, le village, les mœurs naïves et factices des personnages de l'antique églogue, l'âge d'or des poètes, en un mot, voilà l'ennemi qu'il attaque, le rêve odieux qu'il dissipe.

Crabbe, ainsi que Burns, avait connu la misère. Son père, pauvre maître d'école, douanier, garde-magasin,

1. Né à Suffolk en 1755, mort en 1832.

ayant sept enfants à nourrir, fit à grand'peine de George, le plus gauche et le plus maladroit de tous, un chétif élève de pharmacie. Incapable de réussir dans cette profession, le jeune homme, qui avait déjà composé quelques vers, emprunte cent vingt-cinq francs, part pour Londres, y cherche en vain des protecteurs, et va mourir de faim, quand un dernier appel, adressé au grand orateur, au grand homme de bien que nous connaissons, Edmond Burke, lui sauve la vie et la gloire. Crabbe obtient un éditeur, une place de chapelain; puis il devient pasteur, et reste toute sa vie prédicateur et poète.

Il fut surtout observateur : il se sentit l'austère vocation d'étudier et de peindre une des faces de la vie. En 1781 paraît son premier poème, *La bibliothèque*; en 1783 il publie *Le village*; en 1785, *Le journal*; puis *Le registre de La paroisse*; *Le bourg*; et enfin, après vingt ans de silence, en 1807, le meilleur et le plus intéressant de ses ouvrages, *Les contes du château.*

La poésie de Crabbe est en quelque sorte réaliste : elle est aussi exacte que n'importe quelle prose; elle retrace les difformités morales avec une fidélité d'anatomie qui lui donne un air d'amertume et d'invective. Elle décrit d'ordinaire les malheureux sans sympathiser avec leurs douleurs, et dans sa pitié même on sent plus de mépris que d'amour. Walter Scott, dans un de ses romans, désigne Crabbe comme le Juvénal anglais : un critique l'appelle le La Rochefoucauld des classes inférieures. Il cherche et trouve le vice à la campagne, sous les fictions vieillies de l'idylle. La nature elle-même ne lui inspire ni enthousiasme ni admiration : la terre arrosée par les sueurs des grossiers paysans est désenchantée pour lui, comme le hameau. Et néanmoins, poète malgré lui, Crabbe nous attache non seulement par son talent d'observation, sa profondeur, la sagacité de ses remarques, mais encore par des scènes d'un pathétique déchirant, par des tableaux

gracieux et même par les élans d'une poésie toute lyrique. Il est difficile de faire la guerre à l'imagination avec plus d'imagination[1].

CHAPITRE XIX

LES LAKISTS

Caractère général des *Lakists*. — Wordsworth, Coleridge, Southey. Influence de l'Angleterre sur la France.

Cowper, Burns et Crabbe furent des novateurs, mais des novateurs involontaires; ils eurent la divination, mais non la pleine conscience de la révolution littéraire qu'ils inauguraient. Il n'en est pas ainsi des poètes qui vont nous occuper. Ceux-ci comprennent qu'une grande rénovation littéraire et morale est à faire et se fait; ils en tracent le programme et le but; ils l'accomplissent eux-mêmes par leurs efforts et leur génie.

Ici apparait en première ligne ce qu'on appelle l'école des *lakists :* Wordsworth, Coleridge, Southey, Campbell, Wilson. On les désigne ainsi collectivement à cause du séjour que plusieurs d'entre eux firent au bord des *lacs* du nord de l'Angleterre, dans les comtés de Westmoreland et de Cumberland. Quelque différents que soient leurs talents et leurs caractères, les *lakists* ont entre eux des traits communs que nous pouvons signaler.

En politique, ils appartiennent au parti conservateur, au parti tory. Épris d'abord des espérances libérales de notre Révolution, ils se rejetèrent bientôt avec effroi dans

1. Amédée Pichot, *Voyage en Angleterre et en Écosse*, tome II, page 338.

la résistance, et devinrent, avant, pendant et après le règne de Napoléon Ier, les appuis et les partisans du ministère anglais.

En poésie, ils réagirent contre l'école continentale de Dryden et de Pope, réservant toute leur admiration pour les auteurs du siècle d'Élisabeth. Depuis Milton jusqu'à Cowper, la littérature anglaise ne leur offre qu'un grand vide ; ils se retournent avec amour vers le passé de la vieille Angleterre, et en même temps vers l'inépuisable inspiration de toute vraie poésie, vers la nature, éternellement jeune et belle.

L'adoration passionnée de la nature, de cette vie immense où l'homme apparaît comme un point, est un sentiment commun à toute l'école. Dans les solitudes muettes, sur la face unie ou ridée de leurs lacs, dans le demi-jour des forêts, il leur semble que leur âme se fond avec l'âme universelle ; ils sentent une influence invisible et ineffable qui les exalte, les ravit et les purifie. C'est un mysticisme qui a quelque rapport avec le panthéisme des Grecs. Tous les phénomènes du monde sont pour eux les expressions variées d'une puissance intellectuelle ; ils attribuent non seulement une vie physique, mais encore, dans l'entraînement de leur enthousiasme fort pardonnable à des poètes, une vie morale aux plus petits, comme aux plus grands objets de la création. L'océan a une âme et des passions ; la lune, des caprices ; les vagues, les astres, les nuages obéissent à un sentiment intérieur. Eux-mêmes sentent leur personnalité indécise leur échapper et se confondre dans ce vaste ensemble de pensée et de sensation. « La cataracte retentissante, écrit l'un d'entre eux, me poursuivait comme une passion ; le rocher élevé, la montagne, la forêt épaisse et profonde, leurs couleurs sombres et leurs formes étaient alors pour moi un désir, un sentiment et un amour. »

Le poète qui écrivait ces vers, William Wordsworth,

(1770-1850) est considéré comme le chef et presque comme le pontife de l'école. Semblable au *vates* antique, il eut en lui quelque chose du prêtre et du prophète. Il vécut paisiblement dans une maison élégante, au bord d'un beau lac, en face de nobles montagnes, avec une fortune suffisante, au sein d'un tranquille mariage, parmi les admirations et les empressements d'amis distingués et choisis, occupé de contemplations que nul orage ne vint troubler, et de poésie que nul embarras ne vint empêcher d'éclore. Dans ce grand calme, il s'écoute penser; la paix est si profonde en lui et autour de lui qu'il peut apercevoir l'imperceptible : « La plus humble fleur qui s'ouvre, dit-il, peut remuer en moi des sentiments trop profonds pour se répandre en larmes. » Il voit une grandeur, une beauté, des leçons dans les petits événements qui font la trame de nos journées les plus banales. Ses yeux délicats sont accoutumés aux teintes douces et uniformes : c'est un poète crépusculaire. La vie morale dans la vie vulgaire, voilà l'objet de ses préférences. Ses peintures sont des grisailles significatives[1].

Cette disposition n'est pas chez Wordsworth un instinct seulement; c'est une théorie, une doctrine ; car, comme nos romantiques de 1828, le chef des *lakists* a écrit beaucoup de préfaces, de manifestes. C'est un inconvénient et un danger : le poète qui se fait critique et théoricien, force la note, exagère ses opinions pour leur donner du relief, et compose ensuite des poésies pour justifier ses préfaces. Les théories littéraires de Wordsworth peuvent se résumer ainsi :

« Depuis un siècle au moins notre poésie est un mensonge. La forme en est aussi fausse que le fond. Pourquoi ce langage de convention qui la constitue? Ces métaphores, ces périphrases traditionnelles que les prétendus poètes se

1. Taine, *Littérature anglaise*, tome III, page 501.

passent de main en main comme une friperie fanée? Tout le monde est poète, excepté le faiseur de vers. Le vrai poète n'est qu'un homme qui parle à des hommes; il doit donc employer leur langage de chaque jour, celui qui va du cœur au cœur, la langue usuelle, la langue vulgaire, sans en rien retrancher que ses négligences et ses grossièretés; voilà pour la forme.

Le fond de la poésie ordinaire n'est pas moins vicieux. Par ses dédains littéraires et aristocratiques, elle a resserré, appauvri misérablement le domaine de l'art. La vérité, la vie a cessé d'être réputée poétique : certains sujets banals et patentés ont seuls le privilège de l'être. Il faut renverser ces étroites barrières : la vie tout entière est poétique parce qu'elle est vraie, parce qu'elle est belle. La vie commune, celle des campagnards, des artisans les plus humbles, peut être la plus poétique de toutes, parce qu'elle est le plus rapprochée de la source de toute poésie, la nature; —

Wordsworth a été trop fidèle à son système. Ses ballades lyriques sont écrites quelquefois avec une simplicité qui ressemble à une affectation de prosaïsme. Les critiques du temps n'y voulurent voir que de « médiocres chansons de nourrices ». Il est sûr que plusieurs de ses pièces sont enfantines, presque niaises : des événements plats dans un style plat, nullités sur nullités, et par principe[2]. Certainement un chat qui joue avec trois feuilles sèches peut fournir une réflexion philosophique, et figurer l'homme sage qui joue avec les feuilles tombées de la vie, mais quatre-vingts vers là-dessus font bâiller, et, bien pis, sourire. Toutes les poétiques du monde ne nous réconcilieront pas avec tant d'ennui[3].

1. *The poetical works of W. Wordsworth* : Appendix, Préfaces, tome v, page 159 et suivantes.

2. *Peter Bell*, — *The white doe*, — *The kitten and the falling leaves.*

3. Taine, ouvrage cité, tome III, page 503.

Wordsworth a senti lui-même ce défaut et s'est efforcé quelquefois d'y échapper. Ses sonnets par exemple méritent d'être placés parmi les plus belles choses de la poésie anglaise et même de la poésie en général. La concision de cette forme est pour lui une sauvegarde; elle le force à choisir et fait jaillir sa pensée avec plus de vigueur. Wordsworth a composé *Sur la rivière Duddon* une vingtaine de sonnets admirables, parmi lesquels nous signalerons surtout les VIII[e], IX[e] et X[e]. Ce dernier est une charmante idylle dans le sens le plus attique ou le plus sicilien du mot. Un jeune couple s'apprête à passer à gué le torrent qui gronde et écume entre les rochers. « Une douce crainte retient la bergère; elle rougit en regardant de côté le flot vertigineux. Honteuse de s'arrêter, trop timide pour avancer, elle essaie encore, et encore elle suspend sa marche. Lui, retire malicieusement sa main tendue vers elle. Elle implore son appui avec un petit cri piteux. Elle est grondée, elle gronde : tous deux frémissent au contact de leurs mains, quand il accorde enfin le secours désiré. Ah ! si leurs jeunes cœurs sont trop émus, s'il palpitent trop fort, tous deux risquent bien de tomber ! Les folâtres amours qui du haut du rocher sont témoins de la lutte, applaudissent en battant des ailes. »

Signalons encore aux lecteurs sérieux le plus long poème de Wordsworth, celui qui exprime le plus complètement les caractères de sa poésie, *L'excursion*. Ils pourront y admirer la chasteté et l'élévation de la pensée à travers la pauvreté de la mise en scène. Il ne s'agit que d'un pieux colporteur écossais, d'un solitaire sceptique et d'un pasteur de village. Tout se passe en conversations morales et métaphysiques. Les trois acteurs se plongent à plaisir dans les questions les plus austères. Bref le poème est grave et terne comme un sermon. En dépit de ces aridités, le poète vous saisit, vous subjugue par la vérité de ses peintures, par la sincérité de ses convictions.

En somme W. Wordsworth n'a été ni un agitateur puissant comme Byron, ni un artiste parfait de forme et de précision comme l'est aujourd'hui M. Tennyson : il a été un initiateur original et conscient, un réformateur décisif de la langue poétique. Ce que Cowper, Burns et Crabbe avaient commencé, Wordsworth l'a continué avec un sentiment plus net de la réforme littéraire qui devait s'accomplir.

Un autre *lakists*, Samuel Taylor Coleridge (1770-1834) l'ami, l'auxiliaire, le collaborateur de Wordsworth, introduisit dans la littérature anglaise les inspirations de l'Allemagne. Il se vantait, dit-on, d'être le seul Anglais qui eût pu comprendre Kant et Fichte. Ses détracteurs prétendent que le revers de cet avantage fut pour Coleridge de devenir quelquefois lui-même incompréhensible. Le fait est que, pareil en cela à bien des poètes contemporains, l'auteur fut supérieur à ses œuvres. Rien n'égala l'abondance et l'éclat de sa parole : son improvisation tenait les auditeurs sous le charme : c'était Diderot et Cousin réunis. La réputation de Coleridge fut longtemps fondée sur les espérances de sa jeunesse ; à la fin de sa vie on le loua de ce qu'il aurait pu faire. Coleridge, disait-on, eût pu être le plus grand des poètes, s'il n'en eût été le plus indolent. Dans ses poèmes, quelquefois incomplets et inachevés, on trouve une grande force d'imagination, une richesse d'expression et d'harmonie qui rappellent Milton et Shakspeare. Il eut, ce qui manquait à Wordsworth, le goût littéraire, la faculté d'écarter ce qu'on juge mauvais. Son *Hymne au Mont-Blanc,* son poème intitulé *L'amour,* sont deux des plus belles productions de la poésie anglaise moderne. Sa ballade du *Vieux matelot,* plus bizarre et moins accessible à des lecteurs français, rappelle par l'audace de pensée et de conception, les ballades allemandes de Burger.

Robert Southey, (1774-1843) ami et beau-frère des

deux poètes précédents, appartient à la même école, mais avec des traits particuliers, qui révèlent dans la poésie anglaise et dans le goût du public une tendance nouvelle, la curiosité historique et en quelque sorte géographique. Tout est poétique dans la vie même la plus humble, avaient dit Wordsworth et Coleridge; tout peut être poétique dans l'histoire, qui est la vie des nations, ajoute Southey. L'idéal de l'art n'est pas épuisé par les créations classiques des Grecs; tous les âges, tous les climats ont produit, avec des saveurs diverses, le fruit divin de la beauté. Et le voici qui parcourt le monde par une infatigable étude, cueillant partout des fleurs inconnues et les rapportant avec profusion sous les yeux éblouis de ses compatriotes. Il se fait tour à tour Français du moyen âge (*Joan of Arc*, 1795), Arabe (*Thalaba*, 1803), Gallois et Mexicain (*Medoc*, 1805), Hindou (*La malédiction de Kehama*, 1811), Espagnol et monacal (*Roderick le dernier des Goths*, 1814). Ce sont autant de récits, demi-épiques, demi-lyriques, où l'imagination du poète, aidée d'une immense érudition, s'empare successivement de tout ce qu'il y a de brillant, d'étrange, d'éblouissant dans chaque région qu'elle traverse. Les adversaires de Southey eux-mêmes ne pouvaient s'empêcher de reconnaître « l'élan, la portée, la splendeur d'images, l'intérêt entraînant et émouvant qu'on trouve dans ces poèmes[1] ». La critique moderne fait toutefois ses réserves à l'égard de cette poésie historique, de cette résurrection des époques et des mœurs lointaines. Il y a toujours et nécessairement dans ces peintures quelque chose de factice, et par conséquent d'incomplet et de faux. En vain l'auteur décrit avec un soin scrupuleux les paysages et les costumes; en vain il prodigue dans ses notes les explications, les citations des voyageurs, pour garantir la vérité de ses descriptions; il

1. W. Hazlitt, *The spirit of the age*, page 89.

y a une vérité suprême qu'il ne saurait saisir, c'est celle qui consiste à entrer dans les sentiments et dans les croyances des personnages. Celle-ci est peu accessible à un poète moderne en général : elle semble interdite surtout à un poète anglais, imbu des opinions, des coutumes, des préjugés nationaux. Walter Scott lui-même, l'admirable conteur qui possède si bien tous les secrets de la transformation dramatique, n'a pu complètement y atteindre.

CHAPITRE XX

LES GRANDS POÈTES MODERNES

L'école historique, Walter Scott.— l'école maladive ; lord Byron ; Shelley.

Nous arrivons à cet enchanteur universel, qui pendant trente ans, au milieu des commotions politiques et des collisions des empires, a tenu l'Angleterre attentive, conquis les sympathies de l'Europe, aidé puissamment à l'élan des études historiques et exercé sur toutes les littératures modernes une longue et heureuse influence.

Walter Scott[1], était Écossais, comme Burns, comme Burke, né à Édimbourg, fils d'un avocat et voué lui-même à la pratique du droit. Boiteux, comme Lord Byron, et grand liseur dès sa première enfance, il se plongea avec passion dans les antiquités nationales. Derrière les pages froides et glacées des vieilles chroniques il revoyait le monde d'autrefois, et lui rendait dans sa pensée la couleur et la vie. Le jour où pour la première fois il ouvrit les volumes dans lesquels Percy avait rassemblé les frag-

1. Né à Édimbourg le 15 août 1771, mort dans son château d'Abbotsford le 21 septembre 1832.

ments de l'ancienne poésie, il oublia de dîner « malgré son appétit de treize ans ». L'imagination du jeune homme se tourna toute vers le passé. « On n'avait, dit-il, qu'à me montrer un vieux château, un champ de bataille; j'étais tout de suite chez moi; je le remplissais de ses combattants vêtus de leurs costumes, j'entraînais mes auditeurs par l'enthousiasme de mes descriptions. Une fois traversant Magus-Moor, près de Saint-Andrews, je me mis à décrire l'assassinat de l'archevêque de Saint-Andrews à quelques voyageurs, dont je me trouvais par hasard le compagnon, et l'un deux, quoiqu'il sût bien cette histoire, protesta que mon récit l'avait empêché de dormir. »

Walter Scott, comme Wordsworth et Coleridge, commença par être un admirateur et un disciple de la littérature allemande. Sa première publication fut une traduction de la *Lénore* de Bürger: l'esprit et la manière de ses compositions originales accusa la puissante influence de ces premières impressions. Mais bientôt l'originalité de son talent le sauva du danger d'une servile imitation. Ses maîtres, ses inspirateurs véritables sont les vieux ménestrels Écossais, les vieilles traditions du passé. Ses poèmes sont tous des *lais* et des *romans* de chevalerie (*Le lai du dernier ménestrel*, 1805; *Marmion*, 1808; *La dame du lac*, 1810; *Le lord des îles*, 1814, appartiennent à diverses périodes de l'histoire d'Écosse; *Rokeby*, 1812, est un épisode des guerres civiles du dix-septième siècle). Ces poèmes reçurent du public un accueil sans précédent: vingt-cinq mille exemplaires du premier furent vendus en six ans.

La poésie de Walter Scott, malgré l'irrégularité et la négligence qu'on peut lui reprocher, et qui semble, après tout, naturelle à ce genre de composition, possède une puissance de vie et d'émotion qu'on retrouve chez peu de poètes. On sent que l'auteur croit et aime ce qu'il raconte, et le lecteur se laisse séduire par cette passion communicative, en dépit de toutes les réclamations de la critique.

Voilà surtout ce qui enleva d'assaut les suffrages du public. Bien plus, Walter Scott entraîna à sa suite les poètes mêmes qui avaient déjà avant lui conquis une réputation. Il ne fut plus question désormais de poèmes didactiques ou purement philosophiques : la forme de récit s'imposa partout et à tous. Quant à Scott lui-même il s'abandonna bientôt à la pente de son génie, qui était surtout narratif; il jeta de côté le rythme et se mit à écrire des romans en prose, qui ne furent au fond que la continuation de ses poèmes. Dans cette forme de composition plus libre, il atteignit une réputation plus brillante encore que la première ; le romancier éclipsa le poète.

Au moment où Walter Scott s'ouvrait cette nouvelle carrière, le roman anglais était représenté en grande partie par les imitateurs de mistress Radcliff et leurs pâles copies de ses *Mystères d'Udolphe.* Plusieurs centaines de volumes faisaient appel à la curiosité et aux émotions des lecteurs en leur présentant sans cesse de sombres châteaux, de cruels barons, des moines conspirateurs, des mystères et des épouvantes. Tout à coup, en 1814, l'attention publique fut vivement surprise par l'apparition d'un roman anonyme intitulé *Waverley ou Il y a soixante ans*. C'était une vive peinture des événements qui avaient rendu si mémorable en Écosse l'année 1745, celle de l'invasion de Charles Édouard, héritier des Stuarts. On y retrouvait les vieux caractères écossais, les mœurs, les croyances, les superstitions, les costumes, les paysages des hautes terres. Il était clair que l'auteur était à la fois un Écossais connaissant parfaitement son pays, un lettré et même un érudit. de plus un homme d'esprit, un poète, qui faisait bon marché de son érudition et la prêtait en souriant à l'un de ses personnages (le baron de Bradwardine) comme un innocent ridicule. La surprise du public s'accrut par le mystère : l'auteur continuait à cacher son nom. On soupçonnait bien *Le dernier ménestrel*, mais il

refusait d'avouer sa gloire, et la laissait grandir en la repoussant. Il l'augmenta l'année suivante par la publication de *Guy Mannering*, où, mettant de côté l'histoire, il déployait dans la peinture des types et des mœurs écossaises, le même talent, le même art de charmer ses lecteurs. Bientôt parurent coup sur coup : *L'antiquaire*, avec son vieux Monkbarns et son inimitable Edie Ochiltree ; *Rob Roy*, avec Baillie Jarvie et Andrew Fairservice ; *Le nain noir* ; *Le vieillard des tombeaux* (*Old mortality*), avec son terrible puritain Balfour de Barley, son fier et brillant Claverhouse, son violent Bothwell, son rusé et brave Cuddie ; puis *La prison d'Édimbourg* (*The heart of Midlothian*) ; *La légende de Montrose* ; *La fiancée de Lammermoor ; Le monastère* ; *L'abbé* ; *Le pirate* et toute la vie écossaise aux diverses périodes de son histoire. Puis le romancier descendit des hautes terres, et franchissant le border, attaqua, avec *Ivanhoe* (1820) les parties les plus intéressantes de l'histoire d'Angleterre : il donna tour à tour *Kenilworth* (1821) *Les fortunes de Nigel* (1822), *Peveril du Peak* (1821) *Woodstock* (1826) ; il envahit même la France et le fit avec succès dans *Quentin Durward* (1823). Ce fut seulement en 1827 que Walter Scott, déjà honoré du titre de baronnet, se reconnut l'auteur de ces admirables fictions.

Nous n'avons pas besoin de rappeler quelle admiration, quelle sympathie universelle excitèrent les romans de Walter Scott, non seulement en Angleterre, mais dans toute l'Europe. Celui de ses compatriotes qui, doué d'un génie tout différent, pouvait leur accorder le plus glorieux suffrage, Lord Byron, en parlait avec ravissement. Il les emportait avec lui dans tous ses voyages. « C'est, disait-il au capitaine Medwin, une bibliothèque complète, un vrai trésor littéraire. Je les lirais une fois tous les ans avec un nouveau plaisir. » Toutefois, à travers l'effusion de ses éloges, le grand poète laisser percer une critique : un jour qu'il venait d'achever la lecture d'un des romans de sir

Walter, il dit à Medwin : « Oh ! qu'il est difficile de dire quelque chose de neuf ! Quel est ce voluptueux personnage de l'antiquité qui offrit une récompense à l'inventeur d'un nouveau plaisir? Peut-être la nature et l'art réunis sont-ils impuissants à produire une nouvelle idée. »

On sait que Walter Scott, après avoir gagné des millions par la vente de ses ouvrages, se trouva, à l'âge de cinquante ans, ruiné par les mauvaises spéculations de ses libraires et par ses propres folies dans la construction princière de son château d'Abbotsford. Il fut contraint dès lors, comme l'ont été depuis plusieurs de nos plus illustres compatriotes, d'écrire pour vivre, pour payer ses dettes, et par conséquent d'écrire mal. Nous ne parlerons point de cette période de déclin d'un grand poète.

Dans ses bons ouvrages, dans ceux qui sont la base solide de sa réputation, on peut distinguer deux tentatives, deux efforts, dont un seul a complètement réussi. Le premier était la création du roman historique. L'histoire (Scott nous l'a dit lui-même) prenait un corps et une vie dans sa pensée : lui-même a pleine conscience du don merveilleux qu'il possède. Dans son *Waverley*, il oppose à l'érudit mais sec et positif baron Bradwardine, qui ne cherche dans l'histoire que les faits, les grands événements et les vicissitudes politiques, son jeune héros Édouard, qui « aime à finir et à colorer l'esquisse avec une imagination qui donne l'âme et la vie aux acteurs du drame du passé ». Édouard Waverley c'est ici Walter Scott lui-même. Ce qu'il apprenait, il le voyait ; ce qu'il vit, il le raconta : ce furent ses romans du temps psssé, ses peintures du moyen âge.

Or rien n'est plus difficile que de faire revivre les morts, ceux surtout qui ont imprimé sur le monde la trace profonde de leur passage. Un grand homme raconté par le roman est rarement celui que révèle la véritable histoire. Aussi Walter Scott, avec une réserve qu'auraient dû lui

emprunter ses imitateurs (Alfred de Vigny, Alexandre Dumas et autres) évite-t-il de faire des grandes figures historiques les principaux acteurs de ses romans : il les relègue dans la pénombre, et crée au dessous d'elles de plus humbles et plus dociles acteurs.

Cette précaution même, quelque sage qu'elle soit, ne suffit pas toujours pour sauver du mensonge le roman historique. Dans les temps passés les masses ont, comme les grands hommes, leur vérité difficile à atteindre : l'historien-poète risque fort de n'y voir que ce qu'il y met. Les costumes, les paysages, les dehors seront exacts; les actions, les discours, les sentiments seront civilisés, embellis, arrangés à la moderne. « Walter Scott est dans l'histoire, comme dans son château d'Abbotsford, occupé à disposer des points de vue et des salles gothiques. La lune fera bien là-bas entre les tourelles ; voilà une cuirasse heureusement placée, le jet de lumière qu'elle renvoie est agréable à voir sur les vieilles tentures. Si l'on tirait de la garde-robe les habits féodaux pour inviter les convives à une mascarade?.. Des lords anglais, qui sortent d'une guerre acharnée contre la démocratie française, doivent entrer avec zèle dans cette commémoration de leurs aïeux. Ajoutons qu'il y a des dames et même de jeunes demoiselles ; qu'il faut arranger la représentation de manière à ne point choquer leur morale sévère et leurs sentiments délicats, à les faire pleurer décemment.. Y a-t-il un homme plus propre que Walter Scott à composer un pareil spectacle ? Il est bon protestant, bon mari, bon père, très moral, et tory décidé. D'ailleurs il n'a ni le talent ni le loisir de pénétrer jusqu'au fond de ses personnages. C'est à l'extérieur qu'il s'attache, il voit et décrit bien plus longuement le dehors et les formes, que le dedans et les sentiments... Il s'arrête sur le seuil de l'âme et dans le vestibule de l'histoire, ne choisit dans la Renaissance et le moyen âge que le convenable et l'agréable. Ses person-

nages, en quelque siècle qu'il les transporte, sont ses voisins; fermiers finauds, lairds vaniteux, *gentlemen* gantés, demoiselles à marier, tous plus ou moins bourgeois, c'est-à-dire rangés, situés par leur éducation et leur caractère à cent lieues des fous voluptueux de la Renaissance ou des brutes héroïques et des bêtes féroces du moyen âge[1]. »

La seconde tentative de Walter Scott est plus irréprochable; et elle fut couronnée d'un plein succès; elle avait pour objet de dévoiler ou de peindre ce qui vivait, ce qui marchait autour de l'auteur, sa chère Écosse, si inconnue, si dédaignée encore, cette Suisse du Nord avec ses montagnes, ses lacs, ses bruyères balayées par les vents et attristées par un ciel gris et humide; ses chers Écossais, si curieux dans leurs costumes, leurs mœurs, leurs caractères, leurs croyances, leurs défauts, leurs ridicules. Walter Scott « a donné à l'Écosse droit de cité dans la littérature; j'entends à l'Écosse entière, paysages, monuments, maisons, chaumières, personnages de tout âge et de tout état, depuis le baron jusqu'au pêcheur, depuis l'avocat jusqu'au mendiant... A son nom seul les voilà qui apparaissent en foule. Qui ne les voit sortir de tous les coins de sa mémoire? Le baron de Bradwardine, Dominie Samson, Meg Merrilies, l'Antiquaire, Ochiltree, Jeanne Deans et son père; aubergistes, marchands, commères, tout un peuple! Économes, patients, précautionnés, rusés, il le faut bien : la pauvreté du sol et la difficulté de vivre les y ont contraints; c'est là le fond de la race... Sur cette terre ainsi préparée et dans ce triste climat le presbytérianisme a enfoncé ses âpres racines. Voilà le monde tout moderne et réel que Scott a découvert; comme un peintre qui, au sortir des grands tableaux d'apparat, aperçoit un intérêt et une beauté dans les maisons bourgeoises de

1. Taine, *Littérature anglaise*, tome III, page 487.

quelque bicoque provinciale. Une malice continue égaye ces tableaux d'intérieur et de genre, si locaux, si minutieux, et qui, comme ceux des Flamands, indiquent l'avènement d'une bourgeoisie. La plupart de ces bonnes gens sont comiques. Scott s'amuse à leurs dépens, met au jour leurs petits mensonges, leur parcimonie, leur badauderie, leurs prétentions et les mille ridicules dont leur condition rétrécie ne manque pas de les affubler... Mais il n'est jamais aigre; au fond il aime les hommes, les excuse ou les tolère; il ne flagelle point les vices, il les démasque; et encore les démasque-t-il sans rudesse. Son meilleur plaisir est de suivre tout au long non point même un vice, mais un travers, la manie du bric-à-brac, la vanité archéologique, le radotage nobiliaire, c'est-à-dire l'exagération plaisante de quelque goût permis; et cela sans colère, parce qu'en somme ces gens ridicules sont parfois généreux [1].

Walter Scott est par-dessus tout un homme de bien, un écrivain moral et bienfaisant. « Sir Walter, lui disait son secrétaire auquel il dictait *Ivanhoe*, je ne puis m'empêcher de vous dire que vous faites un bien immense par ces récits si attrayants et si purs; car les jeunes gens et les jeunes personnes ne voudront plus jeter les yeux sur les drogues littéraires qu'on leur fournissait dans les cabinets de lecture. » Et à ces paroles les yeux de Walter Scott se remplissaient de larmes. A son lit de mort, il dit à son gendre : « Lockhart, je n'ai plus qu'une minute peut-être à vous parler. Mon ami, soyez un homme de bien, soyez vertueux, soyez religieux, soyez un homme de bien. Aucune autre chose ne vous donnera de consolation quand vous serez où j'en suis. » Ce fut là presque sa dernière parole.

Nous avons entendu plus haut lord Byron apprécier le

1. Taine, *Littérature anglaise*, tome III, page 431.

talent de Walter Scott; écoutons-le rendre hommage à son caractère.

« Je connais depuis longtemps Walter Scott, écrit-il à un critique français, je le connais beaucoup, et je l'ai vu dans des circonstances qui mettent en évidence le vrai caractère de l'homme. Je puis donc vous certifier que son caractère est digne d'admiration, que de tous les hommes il est le plus franc, le plus honorable, le plus aimable. Quant à ses opinions politiques, je n'ai rien à en dire : comme elles diffèrent des miennes, il est difficile pour moi d'en parler; mais Scott est parfaitement sincère dans ses opinions, et la sincérité peut être humble, elle ne saurait être servile... Croyez la vérité : je dis que Walter Scott est un aussi excellent homme qu'un homme peut être, parce que je le sais par expérience. »

« Par cette honnêteté foncière et par cette large humanité, il s'est trouvé l'Homère de la bourgeoisie moderne. Autour de lui et après lui le *roman de mœurs*, dégagé du *roman historique*, a fourni une littérature entière. Miss Austen, miss Brontë, mistress Gaskell, mistress Elliot, Bulwer, Thackeray, Dickens et tant d'autres peignent surtout ou peignent uniquement comme lui la *vie contemporaine*, telle qu'elle est, sans embellissement, à tous les étages, souvent dans le peuple, plus souvent encore dans la classe moyenne... Ce nouveau genre pullule encore aujourd'hui par des milliers de rejetons... les talents s'y comptent par centaines, et on ne peut le comparer, pour la sève originale et nationale, qu'à la peinture du grand siècle des Hollandais. Réaliste et moral, voilà ses deux traits[1] ».

Les deux poètes anglais du dix-neuvième siècle qui ont joui en France de la plus grande et de la plus légitime popularité sont Walter Scott et lord Byron. Et pourtant

1. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, tome III, page 494.

jamais deux auteurs, jamais deux hommes ne se ressemblèrent moins. Scott est le dernier ménestrel, le poète du passé, le révélateur de l'Écosse, l'observateur ingénieux et bienveillant des mœurs contemporaines, le champion de la morale et de la moralité anglaise; il se cache lui-même derrière ses peintures et ne semble vivre que dans ses personnages : Byron[1] est une nature révoltée, impatiente du joug et de la loi, dédaigneuse de l'homme et de ses institutions. Sa vie, sa poésie, son âme tout entière n'est qu'une opposition perpétuelle et violente. A l'école (de Harrow), à l'université (de Cambridge), dans le monde, dans les lettres, dans le mariage, dans l'Europe qu'il parcourut, dans l'Italie qu'il habita, dans la Grèce où il alla héroïquement mourir, il fut toujours en lutte et trouva dans le combat sa force et sa grandeur. Puissant et fécond poète, il n'a jamais dépeint sous divers noms qu'un seul personnage, lui-même. Mais ce personnage unique a tant de vie, de vérité, de hauteur; ce Prométhée enchaîné par le destin sur son roc immobile est à lui seul une tragédie si pathétique, qu'on ne peut se lasser de le contempler avec émotion, et que l'Europe entière l'admire depuis un demi-siècle.

La révolte même a chez Byron un caractère qui désarme la critique; ses erreurs sont une aspiration ardente à la vérité; son dédain pour les hommes s'inspire d'un dévouement passionné à quelque chose de supérieur à l'homme; son impiété n'est qu'une religion douloureuse, une adoration privée de foi.

De là l'influence immense de Byron; il éprouve et exprime sous une forme admirable la maladie de son époque. Le héros unique qu'il pose et décrit, c'est lui-même sans doute, mais c'est aussi chacun de ses lecteurs.

1. George Gordon Byron, né à Londres le 22 janvier 1788, mourut à Missolonghi (Grèce) le 19 avril 1824.

Ce que tous ses contemporains sentaient vaguement dans leurs âmes, le dédain du passé, l'insuffisance des doctrines, l'imperfection des formules et des institutions reçues, le besoin du vrai, de l'immortel, de l'infini, Byron l'a formulé dans des œuvres impérissables.

Au sortir de l'université, le jeune lord, encore mineur, publie un premier recueil (1806), qu'il intitule, avec un nonchaloir aristocratique, ses *Heures d'oisiveté*. La Revue d'Édimbourg accueille dédaigneusement cet essai, et donne ainsi au noble auteur l'occasion d'une virulente satire : *Les bardes anglais et les critiques écossais*, laquelle fait taire le dédain et commande l'attention. Bientôt, suivant la coutume des Anglais de sa classe, Byron part pour voyager sur le continent, visite le Portugal, l'Espagne, la Grèce, prenant partout le parti des opprimés contre leurs oppresseurs. Au retour il donne au public les deux premiers chants d'un poème, auquel il attache lui-même assez peu d'importance et qu'il appelle *Le pèlerinage de Childe Harold* (1812). L'auteur nous y présente un jeune homme, déjà blasé de la vie et des vulgaires plaisirs, cherchant une excitation nouvelle dans le spectacle des contrées étrangères et dans les émotions d'un long voyage. Ce poème, plein de descriptions brillantes et de misanthropiques réflexions, enleva l'admiration et la curiosité du public, qui se plut à confondre en une seule personne le poète et le personnage.

Malgré quelques lieux communs, quelques formules qui sentaient la rhétorique et la déclamation, ces deux chants étaient très supérieurs aux productions précédentes de Lord Byron, très supérieurs aux œuvres de ses contemporains. On y sentait surtout le grand poète au don qu'il possédait de raviver les souvenirs de l'antiquité classique par des impressions personnelles. La Grèce n'était plus un livre poudreux, un texte aride : elle se redressait dans sa souffrante beauté; elle était là, vraie et vivante encore,

« immortelle quoique détruite; grande, quoique tombée[1] ». Le noble voyageur pressentait sa résurrection, il évoquait « l'Esprit de la liberté »; sur la colline de Phylé il appelait un nouveau Thrasybule.

Walter Scott avait donné au public le goût de la poésie narrative; Southey, Thomas Moore, auteur des *Amours des anges* et de *Lalla-Rookh*, lui avaient ouvert « les portes dorées de l'Orient »; Byron ne pouvait manquer d'y porter sa passion douloureuse et son imagination toujours puissante à réaliser l'idéal. Ce qui avait été pour les autres un rêve d'érudit, fut pour lui un souvenir, une espérance, une vision : il écrivit *Le giaour* et *La fiancée d'Abydos* (1813), *Le corsaire* et *Lara* (1814), compositions brillantes, qui malgré l'enflure et l'exagération de certains détails, révélaient bien plus de force poétique que Byron n'en avait développé jusqu'alors. Parurent ensuite *Le siège de Corinthe* (1815), *Le prisonnier de Chillon* et *Parisina* (1816), et *Mazeppa* (1818), récits d'un ton plus vrai, d'un sentiment plus profond, d'une beauté plus pure. Mais pour trouver les plus hautes formes de la création poétique de Byron, il faut lire les deux derniers chants de Childe Harold (1816-1818), le mystère de *Caïn* (1821), et surtout l'admirable drame de *Manfred*, le rival glorieux et invaincu du *Faust* de Gœthe; il faut enfin ne pas craindre d'ouvrir cette étonnante saturnale d'esprit, d'enthousiasme, d'ironie, de trivialité moqueuse, de génie exalté et effréné qui a pour titre *Don Juan* (1819-1824).

Il y a dans Lord Byron deux hommes, l'un est celui que connurent et coudoyèrent ses contemporains, l'homme du monde, le dandy, l'homme vain et frivole, le libertin aristocratique, s'enivrant de la vie et en épuisant fastidieusement les plaisirs; l'autre, celui qui reste à la postérité, le penseur, l'âme noble et souffrante, dégoûté des

1. Immortal, though no more; though fallen, great.

jouissances vulgaires dont il a sondé le vide, appelant de tout son génie une vérité à croire, une digne cause à défendre, un amour vrai pour qui mourir. Sa mort héroïque à Missolonghi rend à sa vie une signification sérieuse, et laisse voir, sous le vice et le scepticisme de la surface, la passion profonde des grandes et nobles choses.

Ses œuvres révèlent la même complexité : « son talent présente trois faces très distinctes. Tourné vers le monde moderne, il se nomme *Don Juan*; tourné vers l'histoire et l'humanité, il est *Childe Harold*; tourné au dedans, vers l'éternel problème de la destinée et du monde invisible, il devient *Manfred*[1] ».

La poésie de Byron avait sans doute des élans étranges, des excursions mystérieuses au delà du monde réel ; mais si son front se couronnait de nuages, ses pieds du moins reposaient sur la terre où nous marchons. La nature vraie, la passion connue et sentie de tous formaient la base solide de ses rêves d'idéal les plus audacieux. Son style ferme et précis, son vers formé à l'école de Pope, qu'il aima et admira toujours, donnaient une forme nette et classique à ses plus brillantes fantaisies. Un autre poète, un ami intime de Lord Byron, Shelley[2], dédaignant la partie humaine et passionnée de l'art, s'élança d'un bond, loin du domaine des réalités, dans les régions de la plus abstraite métaphysique. On peut dire de lui ce qu'il a si bien dit de l'alouette dans une ode restée célèbre (*Shylark*) :

Plus haut, toujours plus haut tu jaillis du sol; tu perces le profond azur, comme un nuage de feu. En chantant tu t'élances, en t'élançant tu chantes toujours.

Dans la lumière dorée du couchant, dans l'éclat des nuages qui t'en-

1. Édouard Schuré, article sur Shelley, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1877.

2. Percy Bysshee Shelley, 1792-1822.

vironnent tu flottes et nages; tu es la joie même, la joie vivante dans son premier essor.

Dans la pourpre pâle du soir se baigne ton vol; tu vas t'y fondre comme l'étoile se fond dans la clarté du grand jour; mais quand mes yeux ont cessé de te voir, j'entends ton cri délirant.

Tu chantes comme un poète caché dans la lumière de sa pensée chante d'élan des hymnes spontanés, jusqu'à ce qu'il entraîne le monde à la sympathie pour des espérances et des craintes que personne ne soupçonnait.

Shelley est le poète du vague, de l'indécis : il aime les formes fuyantes où se confondent dans un mélange enivrant les couleurs, les parfums et les sons. Métaphysicien sans système et sans méthode, panthéiste d'instinct, athée par prétention, artiste par toutes les aspirations de sa nature, il fut peut-être, dit M. Craik, le plus haut génie de son époque, si toutefois Coleridge ne lui dispute cette gloire. Mort à l'âge de vingt-neuf ans, Shelley a produit pendant une si courte carrière des œuvres remarquables par la quantité, et plus encore par le mérite.

Jamais peut-être, dit M. Craik, l'âme d'un homme ne versa un torrent aussi abondant, aussi varié de riche poésie. Ajoutons qu'on ne peut reprocher à l'auteur ni précipitation ni négligence. Avec toute son abondance et sa facilité, Shelley fut un écrivain soigneux, scrupuleusement attentif à l'effet des mots et des syllabes, accoutumé à donner la dernière touche à tout ce qu'il composait. Ses œuvres, même les dernières, présentent, il est vrai, une certaine indécision de forme, un nuage semi-obscur qui masque les contours de la pensée; mais il ne faut pas prendre ce caractère pour un défaut de maturité : c'est l'extase de la rêverie, trop haute pour la parole, et dans laquelle sa poétique nature, trop subtile, trop sensitive, trop voluptueuse aimait à se dissoudre et à se perdre. La plus grande partie de l'œuvre de Shelley a une grandeur mystique qui la rend chère à quelques adeptes et en éloigne la grande masse du public.

Walter Scott et Byron furent les deux derniers grands poètes européens de l'Angleterre. A leurs côtés déjà on tournait curieusement les yeux vers la vieille patrie saxonne, qui venait de se réveiller à la gloire littéraire : Coleridge et Shelley sont déjà des poètes allemands. C'est à l'Allemagne qu'est maintenant la parole.

En prenant ici congé de l'Angleterre, nous devons rappeler l'influence considérable que sa littérature exerça sur la France[1]. Notre dix-huitième siècle tout entier en reçoit l'impulsion. C'est à Londres que Voltaire, le roi futur du siècle, va chercher la liberté de penser et l'audace d'écrire ; c'est d'Angleterre qu'il rapporte la philosophie de Locke et les découvertes scientifiques de Newton. Rousseau est aussi un disciple de Locke, mais un disciple qui ajoute aux enseignements du maître la passion et la flamme. Montesquieu prend pour idéal politique la constitution anglaise; il l'explique, lui prête la logique de son esprit; et grâce à lui, ce qui fut un accident local devient un système de gouvernement accepté plus tard par toute l'Europe. Au-dessous de ces grands écrivains, tous les hommes de lettres ont les yeux tournés vers la même source de lumière. L'*Encyclopédie* est fille de l'Angleterre : elle a pour ancêtre le chancelier Bacon. Diderot et d'Alembert, Helvétius, d'Holbach, La Mettrie, sont les héritiers, les continuateurs exagérés des Locke, des Collin, des Tindal, des Bolingbroke.

L'imagination anglaise s'acclimata en France avec plus de difficulté et de lenteur. Shakspeare fut longtemps pour nous une énigme insoluble, un attrait et une épouvante : Voltaire, tour à tour, éleva sa statue et la traîna dans la boue. Pour que nos écrivains le sentent et l'imitent, il faut arriver au dix-neuvième siècle, à Ducis, à Casimir Dela-

1. Nous avons cherché, dans notre *Histoire de la littérature française* (chapitre XXXVIII), à donner un aperçu de cette influence de idées et des œuvres de l'Angleterre.

vigne, puis à Alfred de Vigny, à Émile Deschamps, à toute l'école romantique.

A cette époque, d'autres grands poètes anglais s'imposeront aussi à l'admiration des nôtres. Tous nos romanciers voudront imiter Walter Scott, tous nos poètes s'inspirer de Byron et de l'école des lacs.

En attendant cette renaissance de l'imagination française, nos poètes secondaires du dix-huitième siècle imitent en quelques points la libre allure du théâtre anglais, son mélange des genres, son *réalisme.* Diderot importe sa « tragédie bourgeoise », La Chaussée, sa « comédie larmoyante », Destouches, ses ternes intrigues. Le sentiment de la nature, l'amour des champs, cette chose si anglaise, qui produisit Thomson, essaye de passer le détroit et produit, sur notre sol encore mal préparé, la poésie descriptive, Saint-Lambert et Delille.

Une partie prosaïque et bourgeoise de l'art d'écrire nous vient de l'Angleterre affairée et pressée de vivre : la revue périodique, ce livre de chaque mois, le journal, cette revue de chaque jour, le roman de mœurs, cette révélation du foyer et de l'individu. Ces genres nouveaux et plébéiens obtiendront des deux côtés de la Manche un long et immense succès.

La France avait donc accepté, à la fin du dix-huitième siècle, l'héritage de trois littératures voisines et tour à tour dominantes : de l'Italie, elle avait reçu l'éveil de la Renaissance, l'élégance et la grâce un peu factice de la diction ; de l'Espagne, l'éclat de l'imagination avec la noblesse parfois emphatique des sentiments et du langage ; de l'Angleterre, la hardiesse de la pensée et du style qui l'exprime. Elle s'était assimilé tous ces emprunts, avait fondu ensemble tous ces métaux, en marquant l'alliage du coin de son propre génie. Il lui restait, au début de notre âge, à demander à l'Allemagne l'intelligence vraie de l'antiquité et la largeur trop souvent brumeuse de ses horizons.

LITTÉRATURES SEPTENTRIONALES

L'ALLEMAGNE

CHAPITRE PREMIER

NAISSANCE DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

Les origines. — Les précurseurs de la grande époque : Klopstock, Wieland.

Il est difficile de contester qu'à partir de la fin du dix-huitième siècle l'hégémonie littéraire de l'Europe, qui avait appartenu successivement à l'Italie, à l'Espagne, à la France et à l'Angleterre, passe enfin à l'Allemagne. Les grands noms de Gœthe et Schiller, ceux de Kant, de Schelling, de Hegel, ceux de Niebuhr, de Herder, de Winkelmann ont conquis les uns l'admiration, les autres l'étonnement et l'attention obligatoire de toute l'Europe. L'Allemagne est la dernière des grandes nations dont nous devons esquisser rapidement la littérature.

Il est bien entendu que nous ne pouvons ni ne voulons écrire ici, même en abrégé, une histoire littéraire de l'Allemagne. Nous désirons, comme nous l'avons fait pour l'Italie, l'Espagne et l'Angleterre, faire connaître à nos lecteurs la période dominatrice de cette littérature, celle qui appartient désormais à l'Europe tout entière, à la civilisation universelle, à ce que Gœthe appelle si noblement *la littérature du monde* (*die Weltliteratur*).

En effet, au moyen âge et même au seizième et au dix-septième siècle, il n'y a pas de littérature exclusivement allemande. Le génie particulier de la race germanique, si fécond, si original, qui par son contact violent, à l'époque des grandes migrations, avait renouvelé les mœurs et l'esprit des populations latines, ce génie s'était nivelé et avait subi le joug uniforme de la civilisation féodale et catholique. Il avait créé une nouvelle Europe, mais lui-même en faisait désormais partie et se confondait avec elle. Des bouches du Rhin aux sources du Pô, des bords de la Tamise à ceux de l'Èbre et du Danube nous trouvons alors le même art, le même culte, les mêmes formes et souvent les mêmes sujets littéraires. En Allemagne, comme dans toute l'Europe, des jongleurs, des trouvères vont de cour en cour, de château en château, l'aumônière à la ceinture et la mémoire chargée de toutes les traditions. Si le peuple allemand reste fidèle au souvenir des héros de sa race, au roi Rhoter, au comte Ernst, s'il ne se lasse pas de redire les exploits et les malheurs des *Nibelungen*, le vaillant Siegfried, la terrible Chriemhilde, le puissant roi Etzel (Attila), le généreux et loyal margrave Rudiger, néanmoins ses trouvères, ses poètes lettrés (comme le moine Conrad, Wolfram d'Eschenbach, Hartmann du Pré, le moine Lamprecht, etc.), font retentir tous les châteaux du Rhin et du Danube des merveilleux récits qui charmaient alors toute l'Europe. A Worms, à Wartbourg, à Cologne, on chante comme à Paris, à Rouen, à Windsor, « de Charlemagne et de Roland » (*das Rolandslied*), ou bien on célèbre Arthur et la Table ronde, Iwain, le chevalier au Lion; le saint Graal, Parceval, Titurel, Tristan et Isolt, ou encore les héros transfigurés de l'antiquité classique, Alexandre le Grand, Énée, La guerre de Troie. Les chants lyriques d'Avignon et de Toulouse ont leur écho en Thuringe, en Souabe, en Autriche : les Minnesanger (Walter de Vogelweide, Dietmar d'Aist, Reinmar le Vieux, Ulrich de Liech-

tenstein et autres : on en compte plus de cent cinquante) sont les frères de nos troubadours. Nos contes, nos fabliaux, notre grande épopée satirique, le *Roman du Renard*, avec Noble le Lion, et Isengrin le Loup, trouvent de l'autre côté des Vosges des auditeurs empressés. Vers la fin du moyen âge l'inspiration chevaleresque s'éteint peu à peu ; alors en Allemagne comme dans toute l'Europe les poésies didactiques apparaissent ; les *Maîtres chanteurs* substituent le métier à l'inspiration. Ils ont des écoles, des disciples, une science des vers, la *Tabulature;* Mayence, Strasbourg, Francfort, Prague, rivalisent avec les jeux floraux de Toulouse.

Au seizième siècle la grande insurrection de Luther, qui devait agiter si longtemps le monde religieux et le monde politique, exerça aussi une influence durable sur la littérature. Elle donna naissance au chant d'église protestant, et répandit dans toute l'Allemagne la langue dans laquelle le réformateur traduisait la Bible et écrivait sa violente controverse (le haut-allemand moderne). Pour le reste, elle laissa les lettres allemandes où elle les avait trouvées, en pleine société avec les autres littératures de l'Europe. Les lettrés allemands écrivent en latin, dans la langue universelle. Ils font de l'érudition, de la controverse, de ce qu'on a la politesse d'appeler *de la science*. La Renaissance ultra-rhénane joignit aux modèles modernes l'étude des œuvres antiques, non des meilleures, mais celles des classiques de la décadence ; encore l'Allemagne prit-elle pour modèles non les auteurs originaux, mais les imitations françaises, italiennes et hollandaises qui en avaient été faites[1].

La terrible guerre de Trente ans avait laissé languir tout effort littéraire. La Silésie, qui en avait moins souffert que

1. Scheinpflug, *Kurze Literaturgeschichte der Deutschen*. Prag, 1865 ; S. 73.

tout le reste de l'empire, produisit les deux écoles qui remplissent le dix-septième siècle, d'abord celle d'Opitz, le Malherbe de l'Allemagne, et ensuite celle de Hoffmann et de Lohenstein; toutes deux imitatrices, l'une de la France, l'autre de l'Italie; l'une régulière et sèche, l'autre emphatique et sensuelle; la première se rattachant à Boileau, la seconde issue de Guarini et du « chevalier Marin » (Marini).

En dehors de toutes les écoles, en dehors même de sa nation et de sa langue maternelle, parut alors un génie du premier ordre, le rival de notre Descartes, le grand Leibnitz, qui confia à l'idiome universel, au latin, des pensées destinées à l'Europe et à la postérité.

Dans la première moitié du dix-huitième siècle, de 1720 à 1760, s'étend la période d'éclosion, celle qui prépare l'originalité et les chefs-d'œuvre. Elle s'ouvre par les travaux de deux critiques suisses, Bodmer (1698-1783) et son ami Breitinger (1701-1776), tous deux professeurs à Zurich. C'est le caractère particulier des lettres allemandes, qui s'explique par l'époque tardive de leur développement, d'avoir ouvert par la critique la route du génie[1].

Le mérite des deux professeurs c'est d'avoir réveillé dans la littérature germanique le sentiment national, d'avoir opposé en théorie la poésie du Nord à la poésie des races latines, et enflammé les esprits pour les hardiesses de Milton, en même temps qu'ils remettaient en lumière les grâces naïves des Minnesanger. Autour d'eux se groupèrent quelques jeunes talents; et, à partir de l'année 1719, Zurich devint pour quelque temps un centre litté-

1. Le contraire avait eu lieu dans l'antiquité, où la critique était née de l'étude des grandes œuvres. « Quod homines eloquentissimi fecerunt, id quosdam observasse, atque id egisse » disait Cicéron. Mais les artistes grecs n'avaient pas eu de prédécesseurs à juger : les artistes allemands avaient derrière eux toute l'Europe.

raire. Deux ouvrages, le *Traité du merveilleux* de Bodmer, et la *Poétique critique* de Breitinger (1740) constituèrent le code de l'école suisse. Au milieu de beaucoup de tâtonnements et d'erreurs, on y voyait quelques principes féconds : l'invention poétique était proclamée supérieure à la règle, et le procédé déclaré impuissant à créer le génie.

Aux Anglais, leurs modèles, les deux Suisses empruntèrent un levier énergique, les journaux littéraires, les revues. « Addison avait mon cœur », écrit Breitinger. Bodmer lut aussi avec délices une traduction française du *Spectateur*, et les deux amis conçurent immédiatement le projet de fonder une revue semblable. Elle parut en 1721 sous le nom de *Discours des peintres*, elle était dédiée à « l'auguste *Spectateur* de la nation anglaise ».

La vie nouvelle de l'Allemagne littéraire se révéla par la lutte : en face de l'école suisse s'éleva l'école saxonne. Cinq ans après la formation du groupe de Zurich, arrivait à Leipzig, en 1724, un jeune Prussien nommé Gottsched (1700-1766) qui cherchait à échapper par la fuite au service militaire de son pays. Leipzig était alors, par son université, un des foyers principaux de la vie intellectuelle en Allemagne. Instruit et laborieux, ancien élève de l'université de Königsberg, le jeune réfractaire fit des cours à Leipzig, et ne tarda pas à être nommé professeur de poésie dans sa patrie d'adoption. Une « société poétique » s'y forma en 1728 ; Gottsched en fut bientôt considéré comme le chef, et il conçut dès lors la noble ambition de grouper autour de lui de jeunes talents et de donner à l'Allemagne ce qui lui avait manqué jusqu'alors, une littérature nationale.

Malheureusement cette littérature, que Gottsched rêvait pour l'Allemagne, n'était dans ses idées qu'une contrefaçon de la nôtre. Elève de Pietsch, l'un de ces poètes de cour qui avaient fleuri en Prusse au moment où l'influence

française y était toute-puissante, Gottsched croyait que la France devait être pour l'Allemagne ce que la Grèce avait été pour Rome. Boileau fut son oracle; et en l'interprétant il l'alourdit. Gottsched ne connaissait les anciens que par des traductions françaises; il fut une copie de copies, un classique de troisième main.

Pour mieux combattre les Suisses, Gottsched opposa revue à revue : il créa d'abord le *Censeur raisonnable* (*Die vernünftigen Tadlerinnen*), ensuite les *Feuilles critiques* (*Kritische Beitræge*). Les deux revues, la saxonne et la suisse, en qualité de sœurs, ne tardèrent pas à s'entre-déchirer. Bodmer avait traduit Milton; les *Feuilles critiques* osèrent appeler *Le paradis perdu* une « farce religieuse »; et voilà la guerre allumée! Gottsched eut encore le malheur d'attaquer la *Messiade* de Klopstock, patronnée par Bodmer et accueillie avec admiration par toute l'Allemagne. Cette maladresse acheva de ruiner son autorité. Il se vit partout moqué, traqué et, qui pis est, oublié. Il survécut vingt ans à sa réputation d'abord si brillante.

Des ruines de Gottsched sortirent à Leipzig une nouvelle école et un nouveau journal « les *Feuilles de Brême* (*Bremer Beitræge*[1]) » qui, renonçant aux exclusions étroites du critique tombé, eurent l'avantage et le bon goût de compter Klopstock pour un de leurs rédacteurs et de donner au public les trois premiers chants de sa *Messiade* (1748).

En même temps se formait à Berlin l'école *anacréontique*, dont le poète Gleim (1719) fut le centre. D'abord jeune étudiant à Hall, il s'était attaché deux amis de son âge, Uz et Goëtz, qui partageaient son goût pour la poésie. A Berlin, où il alla chercher fortune, puis à Potsdam, enfin à Halberstadt où il obtint un modeste emploi, Gleim

1. Le titre complet de cette revue était *Neue Beitræge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes.*

continua à grouper autour de lui de jeunes et joyeux talents. Weisse, Hagedorn, Zachariæ, Kleist, de Cronegck, Gerstenberg, s'essayèrent tour à tour dans le genre léger et gracieux du poète de Téos. Gleim publia en 1744 ses *Chansons badines*, qui eurent un succès prodigieux, et plus tard ses *Chansons d'amour*. Uz et Goëtz traduisirent Anacréon. Ce genre de composition fut pendant quelque temps en vogue. « Le Parnasse allemand se remplit d'Amours et de Bacchus, de buveurs couronnés de roses, assis sous de frais ombrages, de bergers langoureux et de tendres bergères[1]. »

Mais, par bonheur pour l'Allemagne, cette mode, importée de la France contemporaine, inspirée par Chapelle, Bachaumont, La Fare, Chaulieu, Bernis, dura peu, et la muse germanique alla chercher plus haut ses inspirations.

Au milieu de ces tentatives diverses, de cette lutte des écoles et des théories, le parti national eut un bonheur insigne : pour prouver le mouvement, il marcha ; à l'appui des doctrines, il présénta des œuvres.

La Suisse, qui avait produit la première critique féconde, donna aussi naissance « au premier poète allemand à qui les étrangers aient rendu justice[2] ». Albrecht de Haller, né et mort à Berne (1708-1777), « le plus savant homme de l'Europe », élève de Boerhave, botaniste, anatomiste, historien et théologien, fut par surcroît poète. Il publia en 1732 sous le titre de « *Essai de poésie suisse* », un recueil où l'on trouve entre autres œuvres un poème didactique et descriptif : *Les Alpes*. L'auteur y peint les grands spectacles de sa terre natale et la vie simple et laborieuse de ses compatriotes. La langue rude et énergique de Haller, sa poésie virile et austère, semblent un

1. Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrunderts*, IV, 106.
2. C'est le témoignage que Grimm rendait à Haller en 1778, un an après sa mort.

premier rayon reflété par le sommet aride et brillant des montagnes. C'était l'aurore de la renaissance germanique.

L'école suisse eut une autre bonne fortune, plus brillante encore. En 1748 parurent les trois premiers chants d'un poème épique sur le *Messie*. L'auteur ne s'était pas nommé, mais on sut bientôt qu'ils étaient l'œuvre d'un jeune poète de Quedlinbourg, Frédéric-Gottlieb Klopstock (1724-1803), naguère encore étudiant à Iéna et à Leipzig. L'admiration qu'ils excitèrent fut immense : Klopstock avait eu le rare bonheur de rencontrer la seule veine poétique qu'il fût alors possible d'exploiter. « L'idéal, dit Gœthe, s'était réfugié dans le monde de la religion. » C'est là que Klopstock alla le chercher : il devint par là même le représentant du parti religieux, le chef naturel de l'opposition contre la philosophie voltairienne. Il fut le Chateaubriand de l'Allemagne.

C'est surtout à Zurich que les prémisses du nouveau poème furent accueillies avec enthousiasme : c'était l'*œuvre* qu'avaient rêvée Bodmer et ses collaborateurs. Klopstock d'ailleurs les reconnaissait ouvertement pour ses maîtres. « Je n'étais qu'un jeune homme, écrivait-il au chef d'école, tout à mon Virgile et à mon Homère, et m'irritant en secret des écrits des Saxons (Gottsched et son école), quand les vôtres et ceux de Breitinger me tombèrent dans les mains. Je les lus ou plutôt je les dévorai.... Et quand Milton, que sans votre traduction je n'aurais peut-être connu que trop tard, me tomba entre les mains, alors le feu qu'Homère avait allumé dans mon âme se changea en flamme et m'excita à chanter les cieux et la religion. »

Les dix-sept autres chants qui complètent la *Messiade* parurent de 1751 à 1773. Le roi de Danemark avait fait au poète une modique pension, qui lui permit de continuer son œuvre. Bodmer, dans sa revue, avait glorifié l'auteur : il l'avait invité et reçu à Zurich. Klopstock fut pour toute l'Allemagne, un pontife, un *vates*, une sorte de prophète.

On ne peut nier aujourd'hui que la Messiade, considérée comme poème épique, ne laisse beaucoup à désirer. Le manque d'action, l'abondance des discours, la pâleur de ces figures surnaturelles qui, à force de sainteté, échappent à la sympathie, sont des défauts durables, et assurent à Klopstock plus de renommée que de lecteurs. L'auteur aurait besoin, suivant la remarque ingénieuse de Mme de Staël, d'avoir affaire à des lecteurs déjà ressuscités, comme son Cidli et sa Sémida. Cependant l'impression générale qu'il laisse dans l'âme est celle que peut seul produire un vrai et grand poète. « Les chrétiens, dit le même critique, possédaient deux poèmes, la *Divine Comédie* de Dante et *Le paradis perdu* de Milton : l'un était plein d'images et de fantômes, comme la religion extérieure des Italiens ; Milton, qui avait vécu au milieu des guerres civiles, excellait surtout dans la peinture des caractères, et son Satan est un factieux gigantesque, armé contre la monarchie du ciel. Klopstock a conçu le sentiment chrétien dans toute sa pureté ; c'est au divin sauveur des hommes que son âme a été consacrée. Les Pères de l'Église ont inspiré Dante ; la Bible, Milton ; les plus grandes beautés du poème de Klopstock sont puisées dans le Nouveau Testament ; il sait faire ressortir de la simplicité divine de l'Évangile un charme de poésie qui n'en altère pas la pureté. Lorsqu'on commence ce poème, on croit entrer dans une grande église, au milieu de laquelle un orgue se fait entendre ; et l'attendrissement et le recueillement qu'inspirent les temples du Seigneur s'emparent de l'âme en lisant la Messiade[1]. »

Au-dessus de l'épopée de Klopstock il faut placer ses *Odes*, dans lesquelles il célèbre la religion, la patrie, l'amitié. « C'est là que dans les plus belles formes de la versification antique et dans le plus noble langage le poète

1. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, chapitre. v.

développe les idées les plus élevées que l'âme de l'homme peut concevoir. Telles sont ses odes à ses amis Giseke et Ebert, celles à Fanny, à Gidli; les odes religieuses, *Le printemps*, *Les mondes*, *Le consolateur*; enfin celles qui s'inspirent des sentiments patriotiques, telles que : *Ma patrie*, *Hermann*, *Notre Langue*, etc. Ses Élégies et ses cantiques spirituels sont à peine inférieurs aux Odes.

Ses trois essais dramatiques, *Le mort d'Adam*, *Salomon* et *David*, méritent moins d'éloges. Il en est de même de ses chants bardiques; *Le combat d'Hermann*; *Hermann et les princes*; *La mort d'Hermann*, et de ses *Épigrammes*[1]. »

Klopstock, comme on devait s'y attendre, eut de nombreux imitateurs : la « poésie séraphique », les « patriarchades », furent quelque temps à la mode. Le vieux Bodmer lui-même, le patriarche de l'école suisse, publia une *Noachide*.

D'autres poètes empruntèrent à l'auteur de la Messiade ses descriptions de la nature. Celui d'entre eux qui eut en France la plus grande vogue, fut le Suisse Gessner (1730-1787), auteur d'*idylles* sentimentales et d'un poème narratif, *La mort d'Abel*, tout cela fade et ennuyeux.

Les cantiques de Klopstock inspirèrent les *Schweizer-Lieder* de Lavater, autre Suisse né en 1741, mort pasteur à Zurich en 1801, plus connu en France et même en Allemagne par son système de *physiognomie*.

Pendant ce temps l'école de Gottsched, ou plutôt l'inspiration française qui l'avait fait naître, avait aussi son grand écrivain, son élégant et ingénieux poète, Christophe-Martin Wieland (1733-1813). Né en Souabe à Ober-Holzeim, près de la ville impériale de Biberach, l'enfant qui devait être le Voltaire de l'Allemagne (autant qu'un Allemand peut être Voltaire) eut pour père un pasteur piétiste

1. Scheinpflug, *Kurze Litteraturgeschichte*, S. 91.

convaincu et rigide, et fut lui-même, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, absorbé dans une austère dévotion. Poète, ou du moins versificateur dès son enfance, étudiant et admirant de loin Gottsched, qu'il regardait, dit-il, comme son « *Magnus Apollo* », il se lia pourtant bientôt avec l'école rivale, envoya ses essais à Bodmer, reçut en échange des encouragements, des éloges, une invitation à se rendre à Zurich, à demeurer dans la maison du vénéré critique, où il resta en effet deux ans (1752-1754), comme ami, comme élève, héritant ainsi de la place et de l'affection que Bodmer avait accordée deux ans auparavant à Klopstock.

A la fin de cette première période de sa vie, en 1758, Wieland avait déjà beaucoup lu, beaucoup écrit. Il eut le bon goût de jeter au feu les nombreux essais de son enfance; et quant à ceux de sa jeunesse, qu'il livra au public, ils étaient loin d'annoncer son futur caractère. C'étaient un poème didactique et religieux, des épîtres morales, des critiques littéraires, bien entendu dans le sens de l'école suisse, des considérations philosophiques et platoniciennes, des hymnes religieux, des œuvres « séraphiques », en un mot. Wieland commit même, à l'exemple de Bodmer, une « patriarchade » : *L'épreuve* ou *Le sacrifice d'Abraham*.

Cependant la tutelle littéraire et morale du professeur zurichois commençait à lui peser : il préféra bientôt à son sévère ami une société plus jeune et plus mondaine. Wieland annonçait lui-même dans quelques phrases de ses lettres la révolution intellectuelle qui se préparait en lui : « Je me montrerai peu à peu tel que je suis; le voile tombera, écrivait-il; il en sera du mystique, du Bodmérien ce qu'il advient de tous les fantômes.... On m'a pris pour tout ce que je ne suis pas. J'ai acquis de l'expérience et j'en profiterai. J'ai toujours aimé avec passion le vrai, le bon et le beau; j'emploierai toutes mes forces pour atteindre ce que j'ai appris à aimer; bref, j'ai maintenant vingt-cinq ans derrière moi. »

Le hasard, comme toujours, vint en aide au naturel : en 1762, un homme du grand monde, imbu de tout l'esprit français du dix-huitième siècle, le comte Frédéric de Stadion, ancien ministre de l'électeur de Mayence, fixa son séjour au château de Warthausen, près de Biberach, où Wieland avait été rappelé par ses compatriotes pour exercer des fonctions municipales. Le comte y amenait avec lui le conseiller aulique M. de La Roche, homme du monde aussi et *philosophe*, comme les gens du monde l'étaient alors. M. de La Roche connaissait les auteurs français et anglais à la mode ; il avait publié des « Lettres contre le monachisme ». Sa femme, Sophie Gutermann, était une belle personne, instruite, intelligente, cousine de Wieland, et autrefois l'objet de ses platoniques hommages. Warthausen devint le centre d'une réunion aimable, un « salon » qui rappelait un peu ceux de Paris. A cette école, Wieland tâcha de se faire Parisien : il relut avec plaisir Voltaire, Fontenelle, Diderot, D'Alembert, même Helvétius et d'Holbach ; il étudia Rousseau, mais pour le combattre : il était déjà trop voltairien pour aimer ce rude et paradoxal Genevois. Il remonta même, et c'est pour lui un mérite littéraire, au delà de notre dix-huitième siècle ; il devina et aima notre moyen âge à travers les jolies transformations de M. de Tressan, et leur dut le germe de ses meilleurs ouvrages.

Le plus grand danger des éducations mystiques, ce sont les réactions radicales qui les suivent : le jeune fanatique détrompé devient aisément un sceptique ou pis encore ; Wieland réveillé de ce qu'il appelle la « métaphysique endormante », se fit pour toute sa vie l'ennemi juré de l'enthousiasme ». Il passa avec armes et bagages dans le camp des « lumières (*Aufklærung*) » et en prit bientôt la direction. « Je renonce, écrit-il, aux idées sublimes, graves et sombres.... Je suis peut-être, dans mes fantaisies et sentiments, aussi idéal, c'est-à-dire aussi fou que

l'enthousiaste le plus décidé, mais ma folie me fait du bien et jamais de mal. »

Dès lors ses compositions prirent un caractère léger et ironique. Il publia d'abord des contes badins ou comiques, empruntés aux auteurs célèbres de la Grèce, de l'Italie, de l'Angleterre, de la France et, comme ses modèles, assez peu respectueux de la décence; un roman satirique imité du *Don Quichote*, mais bien inférieur à son modèle, *Don Sylvio de Rosalva*, dont le sous-titre indique assez la tendance : « le Triomphe de la nature sur l'exaltation »; *Agathon*, espèce de biographie de l'auteur, son chef-d'œuvre en prose, et le meilleur roman moral qui eût paru jusque-là en Allemagne, dit Lessing; puis des ouvrages en vers : *Aspasie;* les fragments de *Psyché*, grand poème sur l'amour; *Idris et Zénide*, histoire de chevalerie écrite en vers charmants; *Musarion* ou *La philosophie des Grâces*, poème en trois chants qui passe pour une de ses meilleures œuvres, et dont le sujet est emprunté, comme celui d'un grand nombre d'ouvrages de Wieland, à l'époque et aux mœurs de l'ancienne Grèce.

Dans ces œuvres et dans plusieurs autres, Wieland est un poète principalement érotique, sensuel, qui prend à tâche de railler l'idéal, ou du moins de le subordonner aux jouissances vulgaires. C'était engager la littérature naissante dans une mauvaise route. Wieland donnait sans doute à l'Allemagne une poésie allemande; les lecteurs mondains et frivoles n'étaient plus contraints d'aller chercher en Italie, en Angleterre, en France, les peintures légères qui charmaient leurs loisirs; mais cette poésie n'avait rien de national, ni les sujets ni l'inspiration. Aussi, en face de nombreux admirateurs, le poète eut-il de violents adversaires. Ceux qui avaient applaudi la *Messiade* et toutes les poésies « séraphiques » s'indignèrent; le cercle littéraire et moral de Göttingue, ne crut pas pouvoir proclamer ses sentiments d'une façon plus énergique

qu'en brûlant solennellement les œuvres de Wieland, au jour anniversaire de la naissance de Klopstock.

Ces avertissements de l'opinion publique ne furent point inutiles à Wieland. Nommé professeur de philosophie à l'université d'Erfurt (1769), il donna plus de gravité à ses écrits, plus de sérieux à ses études. Choisi bientôt (1772) par la duchesse Anne-Amalie de Weimar pour diriger l'éducation de ses deux fils, Charles-Auguste et Constantin, il fut le premier en date des hommes éminents qui se réunirent dans cette cour, et en firent pendant cinquante ans le plus brillant foyer littéraire, l'Athènes de l'Allemagne.

A cette troisième période de la vie de Wieland (1769-1813) appartiennent ses œuvres les plus remarquables : d'abord ses romans politiques, *Le miroir d'or* ou *Les rois de Scheschian*, espèce de Télémaque du dix-huitième siècle, d'un ton agréable et badin, plus voisin de Crébillon jeune que de Fénélon; l'*Histoire du sage Danischmend*, suite du roman précédent, écrit dans le même esprit, avec une teinte de pastorale; l'*Histoire des Abdéritains*, satire des petites principautés de l'Allemagne et en même temps du clergé et des institutions religieuses; puis les poèmes de longue haleine ; *Le nouvel Amadis*, épopée chevaleresque en dix-huit chants, tissu de récits charmants et légers, dans le genre des poèmes héroï-comiques de l'Italie, plein d'allusions à nos auteurs français et même de mots et d'expressions empruntés à notre langue; *Géron le Courtois* (1777), tiré de nos romans de la Table Ronde, que le comte de Tressan venait de populariser (1776) dans sa *Bibliothèque des romans;* enfin en 1780, *Obéron*, le chef-d'œuvre poétique de Wieland, emprunté, lui aussi, à la France, à la chanson de geste *Huon de Bordeaux.*

A l'apparition d'*Obéron*, Gœthe, devenu déjà depuis quelques années l'ami intime de l'auteur, lui envoya une couronne de laurier comme témoignage de son admiration.

Il écrivait en même temps à Lavater : « Tant que la poésie sera poésie, que l'or sera de l'or et le cristal du cristal, *Obéron* aussi sera aimé et admiré comme un chef-d'œuvre de poésie[1]. »

Obéron fut l'un des derniers, comme le plus beau des poèmes de Wieland. Il n'écrivit guère ensuite que des ouvrages en prose, des ouvrages philosophiques, si l'on peut appeler ainsi ses brillantes et superficielles productions. Fixé à Weimar et dans sa propriété d'Osmanstadt, voisine de cette ville, marié, père de quatorze enfants, aimé et honoré de tout le monde, régnant en partie sur l'opinion publique par ses revues, son *Mercure allemand* (1775), son *Musée attique* (1796), son *Nouveau musée attique* (1806), il vit consacrer son succès par la magnifique édition, en trente-six volumes, de ses *Œuvres complètes* qu'il publia à Leipzig en 1794. Sa gloire s'étendait au delà de l'Allemagne. En 1803, il fut nommé membre correspondant de l'Institut de France ; en 1808, cinq ans avant sa mort, Napoléon eut avec lui à Erfurt une longue entrevue et lui remit la croix de la Légion d'honneur.

« De tous les Allemands qui ont écrit dans le genre français, dit Mme de Staël, Wieland est le seul dont les ouvrages aient du génie ; et quoiqu'il ait presque toujours imité les littératures étrangères, on ne peut méconnaître les grands services qu'il a rendus à sa propre littérature en perfectionnant sa langue, en lui donnant une versification plus facile et plus harmonieuse.

« Il est vrai néanmoins, ajoute le même critique, qu'il n'était pas avantageux à son pays que ses écrits eussent des imitateurs. L'originalité nationale vaut mieux, et l'on devait, tout en reconnaissant Wieland pour un grand maître, souhaiter qu'il n'eût pas de disciples[2]. »

1. Cité par M. Hallberg, *Wieland, Étude littéraire*, page 345.
2. Staël, *De l'Allemagne*, chapitre IV.

Il était temps d'avertir l'Allemagne du danger où l'exposaient les succès même de Wieland : c'était à la critique de jeter le cri d'alarme. Bodmer était trop faible et trop incomplet pour porter le drapeau de la littérature nationale; Gottsched, loin de combattre Wieland, eût trouvé en lui son idéal; la critique féconde et créatrice rencontra successivement deux organes puissants, Lessing et Herder.

CHAPITRE II

LA CRITIQUE

La renaissance par la critique. — Lessing, Winckelmann, Herder.

Lessing (1729-1781), que Macaulay appelle le prince des critiques, continua l'œuvre d'affranchissement commencée par les Suisses et par Klopstock, et contribua puissamment à donner à l'Allemagne une littérature nationale.

Né en Saxe dans la petite ville de Camentz, où son père était premier pasteur, destiné d'abord lui aussi à la théologie, qu'on l'envoya étudier à Leipzig, il se dégoûta bientôt de cette occupation peu satisfaisante pour son esprit sceptique et à laquelle il préférait la littérature. Brouillé en conséquence avec son austère famille, Lessing résolut de vivre de sa plume; il fit le rude métier d'homme de lettres, se mit aux gages des libraires, traduisant, composant à leur gré; mais réservant avec soin une partie de son temps et de sa pensée pour le travail indépendant et personnel. Bientôt il se lia avec des acteurs, fréquenta le théâtre, jugea sévèrement celui de l'Allemagne et entreprit de le réformer.

Il y travailla par deux moyens, sa critique et ses œuvres : ce fut sa critique qui exerça l'action la plus décisive.

En 1749, il fonda à Berlin, avec son ami Mylius, un recueil périodique sous le titre de *Essais pour servir à l'histoire du théâtre.* Cette publication, bien qu'anonyme, commença à faire connaître Lessing. Deux ans après, il écrivit, dans le *Journal de Berlin*, dirigé par le libraire Voss, les *Nouvelles de la république des lettres*, où le jeune écrivain éleva la critique à une hauteur de vues inconnue jusque-là. Arrivant au milieu de la querelle des Saxons et des Suisses, il blâma avec impartialité la nullité des uns et l'emphase des autres. « S'il n'y avait pas grand mérite à condamner Gottsched, attaqué déjà de toutes parts, s'il était facile de faire voir ce qu'il y avait de faux et de grotesque dans les patriarchades qui, à chaque foire, arrivaient de Suisse, il était d'un habile critique de rendre sur *Le Messie*, qui venait de paraître, un jugement définitif ; de montrer, à côté des qualités incontestables du poète, les défauts inhérents à son œuvre, et de prédire avec tant de sûreté, dès le premier jour, que le poème de Klopstock serait probablement beaucoup plus admiré que lu. Lessing ne montra pas moins de pénétration dans le jugement qu'il porta sur Wieland. Il faut voir comme il parle avec une piquante ironie de la fécondité inquiétante du jeune écrivain... Jamais la critique n'avait montré plus de mesure dans l'éloge et plus de raison dans le blâme [1]. »

En 1759, Lessing, uni d'amitié avec le savant et judicieux libraire Nicolaï, ainsi qu'avec le juif philosophe Mendelsohn [2], publia de concert avec eux un nouveau recueil, les *Lettres sur la littérature contemporaine.* Cette revue est une des productions les plus importantes du

1. Charles Joret, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne au dix-huitième siècle*, Paris, 1875, page 108.
2. Moïse Mendelsohn, né en 1729, mort en 1786.

journalisme allemand. C'est là que pour la première fois le talent de Lessing se manifesta dans sa maturité. Les revues antérieures avaient souvent accordé une importance trop grande à la connaissance et à l'application des règles, à la critique des détails : ce que Lessing examine avant tout, c'est l'ensemble de l'œuvre qu'il veut juger : est-elle vraiment poétique, répond-elle aux exigences de l'art, son inspiration est-elle nationale, forme-t-elle dans son ensemble un tout vraiment beau ? Telles sont les questions qu'il se pose, et dont la réponse le guide dans ses appréciations. Par là il a été vraiment créateur, et a su donner à sa critique, suivant le mot de Danzel, cette jeunesse éternelle qui en fait aujourd'hui le charme, tandis que les écrits de ses devanciers sont tombés dans l'oubli [1]. »

A cette époque les publications périodiques étaient nombreuses et duraient peu. Aussi voyons-nous sans cesse Lessing en mouvement pour la fondation de quelque revue, où il fût chez lui, où il eût son franc et libre parler. On se perd dans la variété de ses tentatives éphémères ; celle de toutes qui réussit le mieux et exerça sur l'Allemagne l'influence la plus étendue fut sa *Dramaturgie hambourgeoise*.

En 1766, douze riches bourgeois de Hambourg résolurent de créer dans cette ville une scène qui pût servir de modèle à toute l'Allemagne. Le principe de leur association c'est « qu'il ne faut pas abandonner aux comédiens le soin de travailler à leurs risques et périls ». Ils se proposaient de fonder une véritable académie théâtrale, appelant et formant des acteurs de premier ordre, choisissant un dramaturge habile chargé de pourvoir à la composition du répertoire, et de l'alimenter de pièces nouvelles, soit originales, soit traduites et retouchées. Ils offrirent ces

1. Koberstein, cité par Joret, page 118.

fonctions à Lessing, qui les refusa, mais consentit à seconder comme critique une entreprise qu'il ne jugeait pas à propos de diriger comme auteur. Il créa donc un journal, une espèce de feuilleton dramatique, qui s'imprima aux frais, se vendit au profit du théâtre de Hambourg, et lui survécut quelques mois, après un an de succès et de popularité pour le critique.

La *Dramaturgie* de Lessing est, au jugement de M. Mézières, le meilleur ouvrage de critique dramatique qu'ait produit le dix-huitième siècle. Ce n'est pas qu'il faille y chercher une appréciation juste et impartiale des doctrines et des œuvres : non ; la littérature allemande était alors à une époque de crise ; la *Dramaturgie* fut une machine de guerre ; et c'est ce qui en fait la verve, la puissance, l'originalité. L'ennemi alors c'était la France, c'était cette gloire européenne, envahissante de nos classiques, qui ne permettait pas à l'Allemagne d'être, de penser et de parler elle-même. C'est à la France que s'attaqua la *Dramaturgie* ; ce sont nos classiques qu'elle prétendit renverser. A l'en croire, la France n'avait pas plus que l'Allemagne alors de théâtre national, au moins de théâtre tragique ; car pour notre comédie Lessing fut moins inflexible. « La faute en est à Corneille et à Racine. Mais Corneille est le plus coupable. Racine n'a nui que par les modèles qu'il a donnés ; Corneille, par ses exemples et ses leçons. Celles-ci, adoptées de toute la nation, comme des oracles, et suivies par tous les poètes postérieurs, n'ont pu produire (je me fais fort de le montrer pièce par pièce) que ce qu'il y a au monde de plus pauvre, de plus insipide, de moins tragique. Qu'on me cite, ajoutait-il, une pièce du grand Corneille que je ne me charge de faire mieux que lui...» Malheureusement pour le public, Lessing n'a point essayé [1].

1. Dans sa correspondance avec Mendelsohn, Lessing, ayant son franc

Cette aversion, pour être ridicule, n'en est pas moins explicable. Corneille avait écrit pour une génération fière et raisonneuse, religieuse et guerrière, pour la génération des Arnaud, des Descartes, des Pascal et des Condé ; ses œuvres avaient quelque chose d'étranger dans un siècle qui fut presque en tout le contraire du précédent. Chez Racine, la tragédie est l'œuvre d'une civilisation élégante et raffinée, œuvre pleine de vie et de passion aux yeux de la société brillante qui s'y trouve peinte, froide et presque morte aux yeux d'un juge dont l'esprit n'est pas façonné à ses nuances. Lessing est ce juge. Ainsi, ni Corneille n'est l'homme du siècle, ni Racine n'est l'homme de l'Allemagne [1].

Pour Voltaire ce fut pis encore, parce que c'était tout le contraire. Voltaire en France régnait sur l'opinion, et l'opinion française dominait dans la haute société allemande : pour affranchir l'Allemagne c'était donc surtout à Voltaire que Lessing devait s'attaquer. D'ailleurs la verve du critique était aiguisée ici par les rancunes de l'homme. Lessing, autrefois pauvre étudiant en médecine, avait été à Berlin sous-secrétaire aux gages de Voltaire (alors ami et chambellan du roi de Prusse), sous-secrétaire peu considéré, peu sympathique, infidèle même, s'il faut en croire son patron, au moins indiscret et négligent dans ses fonctions. Nul n'est grand homme pour son valet de chambre : comment Voltaire eût-il été grand écrivain pour son employé irrité et devenu son juge?

La haine a de bons yeux, surtout quand elle est servie par l'esprit, le patriotisme et une solide instruction. Les critiques de Lessing contre les tragédies de Voltaire, tou-

parler plus encore que dans son journal, prétend que l'auteur de *Polyeucte* a fait de son héros « un danseur de corde ». Ce jugement est le pendant de celui où un critique moderne, l'auteur des *Profils et grimaces*, appelle Racine « une vieille botte éculée ».

1. L. Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, page 296.

jours dures, sont le plus souvent fondées et ingénieuses. *Sémiramis*, *Zaïre*, *Mérope*, tout le théâtre est examiné, jugé, écrasé tour à tour par de victorieuses comparaisons. Mais ce n'est pas seulement le poète tragique que Lessing attaque en lui, c'est l'écrivain, quoiqu'il en sût mal la langue ; c'est l'historien, quoiqu'il eût été mieux que personne à même d'en apprécier le mérite ; c'est le philosophe, quoiqu'il en partageât les principales opinions. Et toutes ces critiques, toutes ces attaques sont revêtues d'un style vif, net, précis, dont l'Allemagne n'avait pas jusqu'alors le secret. « M. de Voltaire fait de temps en temps l'historien dans la poésie, le philosophe dans l'histoire, et dans la philosophie l'homme d'esprit. » On sent à ce style incisif que le critique allemand s'est frotté à celui qu'il déchire.

Les défauts de la tragédie française, telle que le dix-septième siècle l'avait léguée au dix-huitième, sont signalés dans la *Dramaturgie* avec une netteté et une clairvoyance extrêmes : on peut les résumer en trois mots, qui contiennent tout ce qu'on a reproché depuis à ce genre de composition : elle n'est ni assez libre, ni assez populaire, ni assez tragique.

Les règles que la tragédie française se vante d'observer, ne sont point, comme elle le prétend, celles d'Aristote ; les règles du Stagirite sont aussi vraies, aussi infaillibles qu'un théorème d'Euclide ; mais elles ont été bien mieux suivies par Shakspeare qui les ignorait, que par Corneille qui s'efforçait de s'y asservir. Shakspeare est déjà l'idole de Lessing, comme il a été depuis le dieu de l'école romantique.

Au reste le critique de Hambourg n'avait ni tout le mérite, ni toute la responsabilité de ses hardiesses ; Diderot l'avait précédé dans cette voie ; avant Lessing, Diderot avait condamné le ton solennel de notre théâtre tragique ; avant lui il avait tenté de substituer à la tragédie le drame,

ou, comme il disait, la tragédie bourgeoise ; avant Lessing il en avait donné la théorie et l'exemple. L'auteur de la *Dramaturgie* abonde dans les doctrines de Diderot, et les soutient avec plus d'érudition, d'habileté et de style.

La fin de l'entreprise théâtrale de Hambourg et de la *Dramaturgie hambourgeoise* est à la fois amusante et instructive. Le répertoire des acteurs hambourgeois n'offrait aux spectateurs que des pièces allemandes déjà anciennes, dans lesquelles Lessing ne trouve guère à louer que la bonne volonté, ou des pièces françaises traduites ou remaniées. Or Lessing prétend que le théâtre français ne peut servir qu'à montrer ce qu'il ne faut pas faire, et que les Français n'ont pas de théâtre. Pour soutenir ces bravades germaniques, il aurait fallu que les auteurs allemands s'empressassent d'apporter des chefs-d'œuvre au théâtre national. L'appel de Lessing resta sans écho ; les chefs-d'œuvre ne venant pas, on continua de montrer aux Allemands comment il ne fallait pas faire. Que devait penser le public d'un théâtre où l'on ne jouait que des pièces déclarées mauvaises par son critique officiel ?

Aussi le public se retirait : c'était profiter de l'enseignement du maître. On lui représentait en allemand des pièces françaises : bonnes ou mauvaises, il aima mieux les voir jouer par des acteurs français. A Hambourg, ville de commerce, tout le monde entendait notre langue. Une troupe française étant survenue, la scène nationale fut abandonnée. Ainsi mourut le théâtre de Hambourg [1].

Et pourtant la critique de Lessing, la *Dramaturgie* avait réussi plus que ne croyait son auteur. Le public retournait, faute de mieux, à la scène française, mais les doctrines de notre théâtre étaient ruinées en Allemagne, et devaient plus tard être modifiées même en France ; les poètes allemands se lancèrent dans une voie nouvelle :

1. Crouslé, *Lessing*, etc., page 159.

cinq ans après la conclusion du journal de Lessing, le premier drame de Gœthe, *Goetz de Berlichingen* était joué à Berlin (1773).

Lessing lui-même s'était efforcé, depuis longtemps, d'être le poète qu'appelait sa critique. Sans parler des essais de sa jeunesse, il a laissé dans la littérature dramatique des traces profondes de son passage, une comédie sérieuse originale et bien allemande, *Minna de Barnhelm ;* des tragédies bourgeoises, *Miss Sara Sampson*, inspirée par les anglais Lillo et Richardson ; *Émilia Galotti*, qui n'est que le sujet de Virginie et Appius transporté dans les temps et les mœurs modernes ; *Nathan le Sage*, son chef-d'œuvre, qui n'a guère que le tort d'être une thèse philosophique et par conséquent un peu froide. Ces productions, quelque estimables qu'elles soient, ne nous empêchent pas de regretter que l'auteur de la *Dramaturgie* n'ait point tenu sa gageure, et « refait avantageusement les meilleures pièces de Corneille ».

« Je ne suis pas poète dramatique », dit Lessing lui-même dans le dernier numéro de sa *Dramaturgie*. Il avait presque raison : sa vraie gloire est d'être un critique philosophe, et son œuvre la plus importante n'est pas cette bruyante et batailleuse *Dramaturgie de Hambourg*, mais un livre qu'il écrivait presque en même temps, une composition calme, sereine, philosophique, qui jette une vive lumière sur les principes généraux de l'art ; je veux parler du *Laocoon*.

C'est cet ouvrage qui justifie pleinement la haute estime de Macaulay, et le titre de « Prince des critiques » qu'il décerne à Lessing. Le groupe sculptural du Laocoon en est le point de départ, et donne en conséquence son nom à l'œuvre entière. Le sujet légendaire, traité à la fois par le sculpteur et par Virgile, donne occasion au critique de préciser la différence de but et de procédé qui sépare les arts du dessin des arts de la parole. De là se

développent naturellement les idées de Lessing sur l'art en général, sur la beauté qu'il exprime, sur la manière dont chaque dialecte des arts peut et doit exprimer la beauté. Ces hautes questions, saisies et jugées avec une haute intelligence, sont exposées dans un langage simple, frappant, d'une clarté et d'une précision parfaites. Chez Lessing, nulle prétention à la métaphysique et à l'obscurité : il a vécu si longtemps, pour les combattre, avec ces odieux auteurs français, qu'il leur a dérobé leur style.

L'effet de cette publication (1766)[1] fut immense, surtout chez la jeune génération qui devait être la gloire littéraire de l'Allemagne. Gœthe était alors âgé de dix-sept ans. Écoutons comme il parle, dans ses Mémoires, de l'impression que produisit en lui l'ouvrage du grand critique :

> Je m'instruisais dans les arts, auxquels j'ai dû les moments les plus agréables de ma vie. Lorsqu'un jeune homme n'acquiert des connaissances qu'en courant et dans les entretiens des hommes instruits, le plus difficile lui reste à faire : c'est de mettre en ordre dans sa tête ce qu'il n'a appris pour ainsi dire qu'à la volée. Nous cherchions avec ardeur un flambeau dont la lumière pût nous diriger. Ce flambeau nous fut présenté par un homme à qui nous avions déjà de grandes obligations. Avec quelle allégresse nous saluâmes ce rayon lumineux qu'un penseur du premier ordre fit tout à coup jaillir du sein des nuages. Il faut avoir tout le feu de la jeunesse pour se représenter l'effet que produisit sur nous le *Laocoon* de Lessing....

Lessing avait délivré l'Allemagne de l'imitation servile de la France, mais il ne lui avait pas donné une vie personnelle; il l'avait rejetée vers l'antiquité; il lui avait montré pour législateur l'infaillible Aristote, que les Français avaient si mal compris; pour modèle le théâtre d'Athènes, Sophocle, Euripide, que les Français avaient défigurés en les corrigeant. Dans la route vers la liberté, c'était déjà beaucoup de changer de maîtres.

1. Le *Laocoon* a été traduit en français par Ch. Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802, in-8°.

Dans cette résurrection de l'antique, il eut pour auxiliaire puissant un homme illustre (dont il fut sur certains points le contradicteur) Winckelmann (1717-1768). Jusqu'à celui-ci, la science du beau, l'esthétique, créée en Allemagne par Baumgarten et Mendelsohn, ne s'était guère occupée que de la poésie et avait négligé les autres arts : Winckelmann élargit l'horizon avec ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1754)[1]: « Le seul moyen de devenir grand et, autant que possible, inimitable, écrivait-il, c'est d'imiter les anciens, c'est-à-dire de suivre la voie où jadis se sont distingués Michel-Ange, Raphaël et Poussin. » C'est chez les Grecs qu'il faut chercher « non seulement la plus belle nature, mais plus que la nature ». Winckelmann montrait comment, grâce à un doux climat et à d'heureuses institutions, les artistes grecs l'ont sentie et idéalisée, aussi bien dans la forme du corps et dans les draperies que dans la beauté calme des attitudes et de l'expression. Ce livre fit sensation et fut presque aussitôt traduit dans toutes les langues; il remettait en honneur l'idée inconnue et oubliée du grand style : ce n'était rien moins qu'une révolution dans la théorie de l'art[2].

C'est surtout après son voyage d'Italie, quand il lui eut été donné de contempler tant de chefs-d'œuvre antiques, que Winckelmann atteignit au plein développement de sa doctrine. Il n'étudia pas seulement les ouvrages de l'antiquité, il en devint en quelque sorte le contemporain; il se fit antique et païen lui-même, et reprit possession de cette « patrie de l'humanité. » C'est alors qu'il écrivit ses *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*, son traité *De la grâce dans les œuvres d'art*, ses *Remarques sur l'archi-*

1. *Gedanken über die Nachahmung der griech. Kuntwerke*, Dresde, 1754, in-4°.
2. Hettner, *Literaturgeschichte des achtzenten Jahrhunderts*, IV, 412.

tecture des anciens, et enfin, en 1764, le grand ouvrage où il a concentré, comme en un foyer brillant, le résultat de ses études et de ses observations, son *Histoire de l'art chez les anciens*, « une des productions, dit Hettner, les plus originales et les plus puissantes de l'esprit humain ». On avait écrit, dans l'antiquité et au seizième siècle, des vies d'artistes, mais on n'avait point encore essayé de faire l'histoire de l'art lui-même. C'est la gloire de Winckelmann de l'avoir entreprise et réalisée. Il a fait plus : non content de raconter dans l'ordre de leur succession l'histoire des diverses écoles, il a joint la théorie au récit, et écrit ainsi une philosophie de l'art.

Après Lessing et Winckelmann, restait à résoudre cette question : l'art antique est-il le but suprême vers lequel doivent se diriger à jamais les artistes et les poètes de l'avenir? La vie de l'humanité doit-elle s'arrêter au siècle de Périclès et au pied du Parthénon? Les Allemands doivent-ils être des Grecs? Bien plus, la question littéraire est-elle la grande, la suprême question? La solution qu'elle doit recevoir ne dépend-elle pas d'autres solutions plus graves? La religion, les mœurs, la politique d'une nation n'impriment-elles pas leurs caractères sur ses lettres et ses arts? Herder se chargea de donner une réponse à ces problèmes.

Né à Mohrungen, petite ville de la Prusse orientale (1744-1803), fils d'un pauvre maître d'école, Herder se fit à lui-même son éducation, au milieu et en dépit des enseignements élémentaires qui prétendaient l'instruire. Du moins ses maîtres et protecteurs lui ouvrirent-ils leurs bibliothèques, que le jeune étudiant dévora avec avidité. Ensuite quelques penseurs le lancèrent dans la route : à Königsberg, il eut Kant pour professeur; il s'attacha au mystique et humoriste Hamann, mélange bizarre de génie et de déraison, espèce de Bonald germanique, plus poéti-

que et plus amusant que le nôtre. Fixé d'abord à Riga comme professeur et prédicateur, à côté des travaux de sa profession, qui l'intéressaient peu, Herder continua ses études littéraires, lisant toujours la plume à la main, composant en prose, en vers, écrivant dans les journaux de Riga, de Berlin, faisant de la critique fugitive, bataillant contre les auteurs du temps, concevant chaque jour un projet d'ouvrage, entassant plan sur plan, commençant beaucoup et achevant peu. Il produisit pourtant alors deux livres qui fondèrent sa réputation, les *Fragments sur la littérature allemande*, et les *Silves* ou *Mélanges critiques* (*Kritische Wälder*). A cette époque, l'esprit de Herder était encore dans un état de fermentation confuse qu'il avoue lui-même dans ses lettres, et que Wieland caractérise avec une juste sévérité : « Je n'ai jamais connu de tête, écrit celui-ci, dans laquelle la métaphysique, la fantaisie et l'esprit, la littérature grecque, le bon goût et le caprice fermentent d'une manière plus aventureuse que celle de Herder... J'espère, ajoutait-il, qu'une fois le vertige dissipé, Herder, quand il aura appris à penser et à écrire humainement, sera un homme supérieur[1] ».

Il le fut, en effet; et la France eut peut-être, dans l'éclosion de son talent, la principale part.

« Le véritable maître, le guide le plus influent qui dirigea Herder, dit M. Hettner[2], ce ne fut point, comme on le dit, Hamann, mais J.-J. Rousseau. » Les circonstances de sa vie prédisposaient le jeune Prussien à recevoir les inspirations du philosophe genevois. Pauvre comme lui, froissé comme lui par les dédains d'une société où l'hérédité primait le mérite, Herder lut avec avidité et médita longuement en silence des écrits que dévorait alors toute

1. Gruber, *Wieland's Leben*, I, 523.
2. *Geschichte der Deutschen Literatur*, III, S. 27.

l'Europe, agitée par le besoin et l'effroi d'une révolution. L'initiateur qui fit connaître et aimer Rousseau au jeune Herder, ce ne fut pas moins que le grand philosophe Kant, l'un de ses professeurs à Königsberg. Kant avait pour tout ornement, dans son cabinet de travail, le portrait de Jean-Jacques. « La pensée du maître, écrivait un des élèves de Kant à Herder, en 1766, ne quitte plus l'Angleterre, depuis que Hume et Rousseau y demeurent. » A son exemple Herder, à cette époque incertaine de sa vie, fit de Rousseau son inspirateur et son modèle. Une des poésies les plus remarquables de sa jeunesse se termine par ces paroles : « Viens, Rousseau, et sois mon guide. » Ce qui a fait le prestige irrésistible de l'écrivain français, le sentiment de la nature dans sa simplicité naïve, l'aversion pour les raffinements d'une civilisation corrompue, le besoin de remonter aux sources fraîches de la vie, agissait avec un attrait victorieux sur l'âme délicate et impressionnable du jeune allemand.

Mais dans un esprit original l'imitation n'est jamais une copie ; tandis que Jean-Jacques prenait pour objet de ses réformes l'État et la société, Herder, en véritable Allemand du dix-huitième siècle, restreignit les siennes à la poésie, à la religion, à l'histoire. Il sentait que pour atteindre un changement sérieux et durable, il ne fallait point partir, comme Rousseau, d'une idée abstraite de l'homme, mais chercher l'humanité où elle se trouve en effet, dans son histoire, dans ses premiers monuments, dans ses chants populaires, précieux vestiges de la vie des nations éteintes.

L'originalité véritable de Herder, l'idée dominante qui inspira tous ses travaux, fut cette conception de la poésie populaire, que personne avant lui n'avait eue au même degré. « J'ai étudié avec soin, écrit-il, la manière de penser des diverses nations ; et le résultat que j'ai obtenu, sans subtilité et sans système, c'est que chacune d'elles

se crée des documents primitifs d'après sa religion, ses croyances, les traditions de ses pères ; que ces documents ont apparu dans un langage poétique, sous une forme et un rythme poétiques. Tous les peuples de l'antiquité ont de pareils chants, dès que, spontanément et sans secours étranger, ils se sont élevés au-dessus de la barbarie. » Gœthe a repris et formulé cette idée de la poésie, si nouvelle, si étrangère aux critiques du dix-huitième siècle : « La poésie, dit-il dans ses Mémoires, n'est point le domaine personnel d'un petit nombre de lettrés : elle est bien plutôt une faculté universelle, une propriété commune de chaque nation. » Il y avait dans cette idée de Herder toute une révolution littéraire et historique.

Si l'inspiration première de Herder était venue de France, ce fut dans son voyage de France qu'elle prit son développement. En quittant l'école et la cathédrale de Riga (1769), Herder changea d'horizon comme de séjour. Il sentait le besoin de « renoncer à d'inutiles critiques, à des recherches stériles; de s'élever au-dessus de vaines disputes. » Il déplorait « la puérilité de son éducation, la servitude qui a pesé sur son enfance, la futilité du siècle, l'incertitude de sa carrière ». — « Malheureux, s'écriait-il encore, tu as consumé dans des forêts (*Silves*) inutiles et grossières le feu de ta jeunesse et l'ardeur de ton génie. A quoi t'occupes-tu, et à quoi devrais-tu t'occuper? Oh! qu'une Euménide ne m'est-elle apparue pour me faire reculer, pour me chasser à jamais du domaine de la critique[1]. »

Sur le navire qui, pendant un mois, l'emporta de Riga à Nantes, dans la solitude de cette longue navigation qui le séparait des petits hommes et des petites choses, pendant les belles nuits d'été qu'il passa sur le pont, en pleine communion avec la nature, entre la mer et le ciel

1. Début de son *Journal de voyage*, *Lebensbild*, V, 182.

étoilé, double image de l'infini, Herder comprit, mieux qu'il ne l'avait fait encore, l'essence intime de la poésie, surtout de la poésie primitive. « Quel monde d'idées, écrit-il, ne sent-on pas naître en soi, quand on se trouve sur un vaisseau, comme suspendu entre le ciel et la terre! Tout ici donne des ailes à la pensée. » Parti du fond de la Baltique et s'avançant vers le Midi, suivant la même direction que la grande migration des peuples, il reportait sa pensée aux premiers temps de l'histoire, au berceau de l'humanité.

Quel ouvrage à faire, s'écrie-t-il, sur la marche de la civilisation chez les différents peuples, aux diverses époques, dans les diverses régions! Mélanges de races et leurs transformations, religions, chronologie, gouvernements et philosophie de l'Asie; art, philosophie et gouvernement de l'Égypte; arithmétique, langue et luxe de la Phénicie; la civilisation tout entière de la Grèce et de Rome; religion, droit, mœurs, esprit guerrier et sentiment d'honneur des peuples du nord; temps de la papauté, ordres monastiques, érudition; croisades et chevalerie; réveil de la science; siècle de Louis XIV; rôle de l'Angleterre, de la Hollande, de l'Allemagne; quel sujet immense[1]!

Telles furent les pensées qui occupaient l'esprit de Herder pendant sa longue navigation; c'est ainsi qu'il eut alors la première intuition des deux ouvrages qui ont assuré sa gloire, l'*Histoire de la poésie chez les Hébreux* (1782), et les *Idées sur la philosophie de l'histoire* (1784).

Le premier de ces livres avait été préparé par de longs travaux. Herder l'avait vécu avant de l'écrire. Dès ses plus jeunes années, il s'était épris de la Bible et en avait étudié la langue : c'est pour elle qu'il s'était fait théologien et pasteur; la beauté poétique de la Bible formait la meilleure part de sa douteuse orthodoxie. A Riga, dans les nombreux écrits théologiques qu'il songea ensuite à réunir, sous le titre significatif d'*Archéologie de l'Orient*, se dévoile déjà toute sa pensée. A ses yeux la Bible est un

1. *Lebensbild*, V, 167.

monument poétique, une série de « légendes nationales » où la révélation surnaturelle n'a pas plus de part que la fraude volontaire d'une caste sacerdotale : elle est le fruit spontané de la pensée naïve d'un peuple, et elle reconquiert ainsi sa véritable valeur, son vrai titre à une origine divine.

L'*Histoire de la poésie des Hébreux* est un mélange délicieux d'érudition et de poésie, de savoir et d'enthousiasme ; c'est ce qui, après tant d'autres livres plus exacts sur le même sujet, en fait encore aujourd'hui l'attrait et le mérite durable. Dans toutes les époques de renaissance, il y a un moment unique d'ardeur et de passion où la critique prend les allures et le ton de la poésie : Herder est venu à ce moment. Dans sa *Poésie des Hébreux*, il est déjà le Chateaubriand de l'Allemagne, plus savant et aussi poète que celui de la France[1].

Il en est le Bossuet et le Montesquieu, dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire*. Cette vue d'ensemble de l'humanité, que l'évêque de Meaux, dans son *Discours sur l'histoire universelle*, embrasse du haut du Golgotha, Herder l'élargit encore, et renferme dans son horizon tout ce que les sciences naturelles et historiques pouvaient alors lui offrir. Plus complet que Bossuet, qui n'avait vu dans l'histoire universelle qu'un petit nombre de peuples, et dans les destinées de ces peuples que l'avènement de l'Église ; plus complet que Vico, qui n'y avait trouvé que les développements successifs et isolés des divers empires se répétant les uns les autres, sans progrès, sans ensem-

1. Herder nous suggère lui-même ce rapprochement dans ces lignes où il semble appeler son continuateur : « Une histoire du génie du Christianisme, dit-il, tel qu'il se révèle dans ses fêtes, ses temples, ses rites, ses consécrations, ses compositions littéraires, présenterait, si elle était traitée philosophiquement, l'image la plus pittoresque que le monde ait jamais vue d'une institution qui ne devait avoir aucune forme extérieure. » *Idées*, livre XVII, chapitre 1er.

ble, Herder nous offre précisément ce qui manque à ses devanciers. « Son idée fondamentale, dit Cousin, c'est de rendre compte de *tous les éléments* de l'humanité, ainsi que de *tous les temps*, *de toutes les époques de l'histoire;* vous y trouvez la religion et l'État, les deux points de vue de Bossuet et de Vico, et de plus vous y trouverez les arts, la poésie, l'industrie et le commerce; aucun des éléments d'un peuple ou d'une époque n'est négligé... L'ouvrage de Herder est le premier et le plus grand monument élevé à l'idée du progrès perpétuel de l'humanité en tout sens et dans toutes les directions. »

Vers la fin de sa vie, Herder ne s'occupa plus que de l'étude de la philosophie et de ses applications à la science et à la vie. Il s'éprit des idées de Spinoza, et s'en fit un système plus spiritualiste et plus chrétien que celui du maître. Ce système toutefois formait dans la conscience de Herder une dissonnance douloureuse avec son caractère et ses fonctions pastorales. « Mes prédications, disait-il, ressemblent à ma personne : je n'ai guère d'ecclésiastique qu'un rabat par devant et un manteau par derrière. De même mes sermons n'ont de professionnel, par derrière comme par devant, qu'un *notre-père.* » Cette opposition fut le tourment de ses dernières années. Il ne trouva la paix que dans son tombeau, à la cathédrale de Weimar.

Lui-même avait composé l'épitaphe qu'on y lit encore « LUMIÈRE, AMOUR, VIE (*Licht*, *Liebe*, *Leben*). »

Herder, comme le dit très bien M. H. Hettner, n'est point un des classiques de la littérature allemande, au même titre que Winckelmann, Lessing, Kant, Gœthe et Schiller : il donne toujours l'impulsion, presque jamais la conclusion et la forme définitive. C'est ce qui fait que ses écrits sont en partie vieillis. Cependant Herder est un des écrivains les plus importants et les plus influents de notre époque héroïque. Son action s'exerça avec tant de puis-

sance sur son époque, dans toutes les directions, que la grande poésie de Gœthe et de Schiller, les efforts de l'école dite romantique, la philosophie de Schelling et de Hegel ne peuvent être conçus sans les travaux préparatoires de Herder.

CHAPITRE III

L'INSURRECTION LITTÉRAIRE

La période *d'assaut et d'irruption*. — La jeunesse de Gœthe. — *Goetz de Berlichingen*; *Werther*.

Les grands écrivains et penseurs dont nous avons parlé, Klopstock, Lessing, Herder, avaient excité un entraînement universel et changé le goût du public. On se prit à dédaigner les sujets et les formes de la poésie jusqu'alors admirée en Allemagne; on abandonna les Gellert, les Haller, les Rabener : on voulut rompre avec les traditions et les règles factices, n'avoir d'autres maîtres que la nature et la vérité. Ce fut une révolution dans l'empire des lettres. On la désigne sous le nom de période *d'assaut et d'irruption*[1] ou de période de l'*originalité du génie*. « L'année 1768, dit l'historien Gervinus, joue dans l'histoire de la littérature allemande le même rôle que 1789 dans l'histoire politique de la France. » Alors se terminait la *Dramaturgie* de Lessing, alors paraissaient les *Fragments* de Herder; Gœthe composait alors son *Goetz* et son *Werther*. De tous côtés se révélait une ardeur pleine d'espérance, de tous côtés se faisait entendre

1. *Sturm-und-Drangperiode.* Cette désignation est empruntée au titre d'un drame du poète Klinger, *Sturm und Drang*.

un cri de guerre et de triomphe : on montait à l'*assaut*, on faisait *irruption* dans le camp ennemi.

Ce qui passionnait ainsi la nouvelle génération, ce n'était pas seulement l'émancipation de l'art d'écrire : sous la question littéraire s'agitait, comme toujours, un plus grave problème. L'instinct moral se réveillait dans les cœurs, et réagissait contre les froides analyses de l'âge précédent ; le sentiment revendiquait ses droits contre le raisonnement. Rousseau, même en Allemagne, allait détrôner Voltaire.

Les disciples du *philosophisme* français, les partisans de l'*Aufklaerung* étaient descendus de négation en négation jusqu'au matérialisme le plus grossier, jusqu'au plus absurde athéisme. Le déisme ardent de Rousseau, sa parole émue et passionnée, excitèrent en Allemagne un enthousiasme immense. Les gens du monde le *prêchaient* aux savants ; les femmes apprenaient le français pour lire l'*Émile* dans l'original : elles prétendaient élever leurs enfants « à la Rousseau ». Lessing parlait « avec respect » de cet homme qui défendait « la vertu contre les préjugés » ; Kant avait pour lui un véritable culte. A son exemple Herder en fit l'objet de ses études et de son admiration. Le charme ne fut pas moins irrésistible sur Gœthe : le futur poète de l'Allemagne était, nous apprend son ami Kestner, sinon l'aveugle adorateur, du moins l'admirateur déclaré de Jean-Jacques ; et, comme le remarque l'historien Hettner, « sans l'influence de Rousseau, *Werther* et peut-être même *Faust* n'eussent point été possibles. »

Un autre ferment agita les esprits : Shakspeare avait été pour Lessing une puissante machine de guerre ; les jeunes soldats de la période *d'assaut et d'irruption* s'abritèrent aussi sous son nom. Seulement ils renoncèrent au paradoxe par lequel la Revue de Hambourg voyait en lui la réalisation la plus complète des règles d'Aristote. Les *règles* étaient passées de mode : il ne s'agissait plus que

du *génie*. Gestenberg, continuant l'œuvre de Herder, publia dans quatre lettres un *Essai sur les œuvres et le génie de Shakspeare*. Il fit plus, et composa un drame prétendu shakspearien où il poussait le tragique aux dernières limites de l'horrible. Le sujet en était l'Ugolin de Dante, enfermé dans la tour de Pise et livré avec ses enfants aux tourments de la faim. C'était la souffrance physique devenue la matière de l'art, c'était le Laocoon sorti de son marbre et venant mourir longuement sur la scène.

Depuis un demi-siècle les *revues* abondaient en Allemagne : toute école nouvelle avait eu la sienne. Un centre s'était formé vers 1772 à Göttingue autour d'une publication intitulée l'*Almanach des Muses*. Boie et Gotter, qui la dirigeaient, avaient groupé autour d'eux quelques jeunes écrivains, et leur avaient donné pour chef et directeur Jean-Henri Voss, un maître d'une pauvre école, mais un de ces maîtres éminents, tels que l'Allemagne a le privilège d'en compter. Ces jeunes gens formèrent entre eux une société intime qu'il appelèrent *Union d'amitié, poésie et vertu* ; on la désigne généralement sous le nom d'*Union poétique de Göttingue*, ou *Union du Bosquet*, à cause du lieu où ils avaient coutume de s'assembler. Les principaux associés réunis autour de Voss se rattachaient par leurs doctrines à l'école littéraire de la période *d'assaut et d'irruption* : c'étaient Holty, les deux Stolberg, Leisewitz, etc. Bürger, le poète des ballades populaires, l'auteur de *Lénore* et du *Farouche chasseur*; Claudius, le poète des *Lieder* religieux et humoristiques, sans faire précisément partie de la société, ne laissaient pas de lui être favorables. Leur antipathie la plus profonde était Wieland; leur modèle et idéal fut Klopstock, qui, âgé alors de près de soixante ans, ne dédaigna pas de s'affilier à leur société.

Toute la jeunesse allemande se jeta dans le parti *de*

l'assaut et de l'irruption. L'Allemagne littéraire de 1768 présenta le même spectacle que la France de 1828, la France des *Romantiques.* On ne parlait que de la royauté naturelle et de la divinité du génie, dont le droit et le devoir étaient de jouir de toute la plénitude de la vie; et comme chaque individu avait la prétention d'être lui-même ce génie royal et divin, chacun s'arrogeait le privilège de ne reconnaître d'autres lois dans sa vie et ses mœurs que l'instinct de ses passions et de sa fantaisie. La prétention au génie fut le passeport de toutes les excentricités et de toutes les aberrations. La poésie en fut pleine : le théâtre devint le point d'attaque et la place d'armes. Le théâtre apparaissant comme le monde féerique de la fantaisie fut recherché avec passion par tous les jeunes esprits. C'était l'asile de l'idéal contre les résistances et les oppressions de la réalité, le seul lieu qui satisfît le désir, ailleurs inassouvi, de jouir de toutes les émotions de la vie humaine.

« Parmi ceux qui agitent le thyrse, tous ne sont pas remplis du dieu. » Un grand nombre de ces *assaillants et irrupteurs* ne purent jamais s'élever au-dessus de la fermentation confuse et maladive des premiers jours. Les vrais génies y réussirent : après avoir payé leur tribut à la fièvre commune, et marqué de leur forte empreinte, par leurs premières œuvres, la période *d'assaut et d'irruption,* ils parvinrent, par la force de leur nature, à la sérénité du vrai génie. De ces hommes privilégiés Gœthe et Schiller furent les plus grands. Leur vie littéraire se divise en deux parties que nous allons parcourir successivement : d'abord celle de la jeunesse inquiète et troublée, comme la jeunesse de leurs contemporains; puis celle de la maturité calme et puissante, des œuvres belles et pures qui signalent la *période classique de l'Allemagne.*

Le 27 août 1749 naquit, dans la ville libre de Francfort-

sur-le-Mein, un enfant dont la longue vie, qui devait atteindre jusqu'à nos jours (22 mars 1832), allait être la plus brillante efflorescence du génie allemand et du génie moderne. Jean-Wolfgang Gœthe eut pour père un jurisconsulte distingué de Francfort, Gaspar Gœthe, qui avait le titre de conseiller impérial; pour mère, une jeune et charmante femme, moins âgée de vingt ans que son mari. L'enfant sembla hériter des qualités diverses de ses parents : de son père une haute stature, une forte santé et la direction sérieuse de sa vie; de sa mère un joyeux tempérament d'artiste et de poète[1]. Il grandit et s'éleva, comme notre Montaigne, avec une grande liberté d'études. Le conseiller, malgré la sévérité de son caractère et ses prédilections de jurisconsulte, voulait avant toutes choses que son fils apprît beaucoup; quant à l'ordre et à la méthode de l'enseignement, il semblait s'en inquiéter assez peu. Le jeune Wolfgang respirait à pleins poumons cette précoce indépendance : musique, peinture, langues anciennes, langues modernes, il étudiait avec une curiosité ardente tout ce que le hasard jetait sous sa main. Il en conserva toute sa vie deux propensions dans l'épanouissement de son génie, l'amour d'un travail continuel, incessant, et le besoin non moins impérieux de la variété dans le travail. Pour lui l'étude se confondit avec la vie : l'une et l'autre

1. *Vom Vater hab'ich die Statur,*
Des Lebens ernstes Führen;
Vom Mütterchen die Frohnatur,
Und Lust zu fabuliren.

Le caractère de Gœthe porta pendant toute sa vie cette double empreinte : « Si on cherche l'expression la plus simple de ce caractère complexe, dit très bien M. Mézières, on le ramènera à deux traits principaux, la sensibilité et la raison.... Gœthe a la sensibilité d'un artiste et d'un poète, c'est-à-dire le privilège de sentir profondément les souffrances et les plaisirs..., mais il est en même temps préservé des émotions ordinaires par la solidité de sa raison soutenue d'une volonté énergique. » GŒTHE, *Les œuvres expliquées par la vie*, I. 197.

furent également actives et universelles; tout comprendre, c'était tout posséder.

Après cette première instruction, Gœthe alla passer trois années à l'université de Leipzig. Son père l'y envoyait étudier le droit : Wolfgang y étudia le monde et la poésie. Il y fit et brûla tout un volume de vers et de prose. Deux comédies, qu'il épargna alors et remania ensuite (*Le caprice de l'amant* et *Les complices*) indiquaient, malgré leur médiocrité, un progrès décisif. Le jeune poète commençait déjà, ce qu'il fit plus tard avec tant de succès, à s'inspirer de la réalité et à mettre sa vie dans ses œuvres. « Ainsi se déclara, écrit-il lui-même, cette disposition à transformer en image, en poème, tout ce qui me causait de la joie et du tourment... non moins pour rectifier mes idées sur les objets extérieurs que pour me calmer intérieurement... Toutes les œuvres de moi que le public a lues depuis ne sont que les fragments d'une grande confession. »

La période la plus féconde de l'éducation de Gœthe fut son séjour à Strasbourg (1770-71). Loin du contrôle paternel, il commença alors à vivre de sa vie, et à se jeter avec passion dans les études de son choix. Le droit, qu'il y venait apprendre, fut le moindre de ses travaux; il s'y fit néanmoins recevoir docteur, pour satisfaire sa conscience et son père. Mais son occupation principale fut de vivre par l'intelligence et le cœur. Les sciences naturelles, la médecine, la philosophie, les langues, les littératures furent tour à tour ou en même temps l'objet de ses méditations. Une jeune colonie d'Allemands se réunissait à une table commune : Gœthe en respira l'esprit et en devint bientôt le directeur moral et le chef. Il y comprit et adopta les sentiments qui animaient la jeunesse allemande pendant la période *d'assaut et d'irruption;* mais déjà il la dépassait. Un grand maître, qu'il rencontra pour la première fois à Strasbourg, lui enseignait une route nouvelle.

Ce maître n'était rien moins que Herder. Plus âgé que Gœthe de cinq ans, Herder déjà précédé d'une grande réputation littéraire était venu à Strasbourg pour y faire traiter une affection des yeux dont il souffrait. Le hasard le mit en rapport avec Gœthe. Ils se rencontrèrent au pied de l'escalier d'un hôtel, où tous deux venaient faire visite. Herder portait un costume ecclésiastique, des cheveux frisés et bouclés, un habit noir et un long manteau de soie de même couleur, dont le pan était retroussé dans sa poche. « Ce costume quelque peu singulier, mais au total élégant, que j'avais déjà entendu décrire, dit Gœthe dans ses Mémoires, ne me laissa aucun doute que l'étranger ne fût l'homme célèbre dont on nous avait annoncé l'arrivée ; et la manière dont je l'abordai dut lui persuader que je le connaissais... Mon air franc et ouvert parut lui plaire... la conversation s'anima bientôt. En le quittant, je lui demandai la permission de le revoir, qu'il parut m'accorder avec plaisir. »

Herder fut pour Gœthe un ami sévère, morose, ironique. « Il ne fallait jamais compter sur son approbation, de quelque manière qu'on s'y prît. » Mais il y avait tant à gagner dans sa conversation, que le jeune étudiant subit son joug avec docilité. « Je me trouvai alors initié à toutes les vues nouvelles de nos lettrés... On ne peut se faire une idée juste du mouvement d'un esprit de cette force, ni des pensées et des études dont se nourrissait cette riche et féconde nature. »

Herder acheva de détacher Gœthe des traditions de l'ancienne école : il le délivra des derniers liens qui l'attachaient encore à l'esprit français ; il déchira le voile qui cachait aux yeux de l'étudiant la pauvreté actuelle de la littérature allemande, et au milieu des espérances complaisantes et présomptueuses du jeune poète, proposa à ses efforts un but plus élevé et plus difficile. En même temps il lui faisait part de ses idées toutes nouvelles sur la nature et

l'histoire de la véritable poésie populaire. La Bible, que Gœthe avait lue et goûtée dans son enfance, lui apparut alors avec une grandeur et une puissance inconnue. Avec Herder il lisait et traduisait Ossian ; avec lui il parcourait l'Alsace, recueillant de la bouche des vieillards les anciennes chansons et les vieilles mélodies populaires; par ses conseils il se mit à rapprendre le grec pour lire, comprendre et admirer Homère. Il y joignit le poète que tous les *assaillants et irrupteurs* plaçaient au premier rang dans leurs adorations révolutionnaires, et auquel Gœthe lui-même voua alors un culte retentissant, Shakspeare.

Mais pour Gœthe, comme pour Herder, comme pour J. J. Rousseau, l'inspirateur commun, le maître des maîtres c'était la nature. « Un grand lettré, écrivait-il, est rarement un grand philosophe, et celui qui lit beaucoup de livres laisse souvent de côté le livre simple et facile de la nature. Or rien n'est vrai que ce qui est simple. »

Ce fut près de Strasbourg, à Sesenheim, que Gœthe rencontra la plus pure et la plus profonde de ses inspirations. Frédérique Brion, fille du pasteur de ce village a été pour lui un ange de poésie, la messagère d'une révélation idéale[1] ; et du jour où l'étudiant, rappelé à Francfort par sa famille, dut engager Frédérique à ne plus songer à lui, la douce enfant, sans dépit, sans rancune, demeura obstinément fidèle au souvenir de celui qui l'avait aimée. Elle repoussa tous ceux qui prétendirent à sa main. « Celle que Gœthe a aimée, disait-elle, ne peut appartenir à un autre homme[2] ».

1. Voir dans les *Mémoires* de Gœthe (*Aus meinem Leben*) les détails de cette touchante idylle.

2. Saint-René Taillandier, *Correspondance entre Gœthe et Schiller*. Frédérique Brion vécut plusieurs années à Versailles et à Paris : elle est morte en 1813, chez sa sœur aînée, femme d'un pasteur de village dans le duché de Bade.

Le cœur du jeune poète avait reçu à Sesenheim le premier germe de *Werther*.

Le second fut plus douloureux encore. Il lui vint un an plus tard, à Wetzlar, où son père avait envoyé le jeune docteur étudier la pratique du droit près de la *Chambre Impériale*.

Gœthe se trouvait alors dans une de ces périodes de regret et de mélancolie, où l'âme s'ouvre si facilement à une passion nouvelle. « Je me plaisais, dit-il, à observer le monde extérieur. Je laissais toute créature agir sur moi chacune à sa manière, depuis l'homme jusqu'aux êtres les plus infimes que nous pouvons percevoir...[1] Depuis que j'avais quitté le cercle de Sesenheim, il me restait dans le cœur un vide que je ne pouvais combler. Je me trouvais dans cet état moral où une inclination inaperçue peut nous surprendre et nous dominer. »

A une demi-lieue de Wetzlar, sur une des pentes qui dominent la vallée, est situé le village de Garbenheim, que le roman de *Werther* décrit avec tant de charme sous le nom de *Walheim*. C'est là que, dans une fête champêtre, il rencontra pour la première fois la fille du bailli de Wetzlar, Charlotte Buff, déjà fiancée à un attaché de légation, au hanovrien Kestner. « Jusqu'alors les dames de Wetzlar, écrit Kestner lui-même, l'avaient laissé assez indifférent : Charlotte le charma par ses manières simples et sa gaîté naturelle ; mais elle le gagna insensiblement et d'autant plus sûrement qu'elle ne se donna aucune peine pour cela. » Gœthe revit Charlotte à la maison de son père ; il se lia d'amitié avec son fiancé, admira la jeune fille au milieu des soins maternels qu'elle donnait à ses frères et sœurs ; et sentant qu'un amour impossible se glissait peu à peu dans son cœur, il partit au bout de quelques mois, sans prendre congé, et emportant dans son

1. Voyez dans *Werther* la troisième lettre.

âme blessée tous les sentiments qui devaient produire *Werther*.

Après ces « années d'apprentissage, » après son éducation errante de Leipzig, de Strasbourg, de Wetzlar, Gœthe revint à la maison paternelle, à Francfort (1772) tourmenté d'idées et de sentiments qu'il avait besoin d'exprimer. La poésie, il nous l'apprend lui-même, fut toujours le dérivatif, le calmant nécessaire de ses troubles. Toute émotion le fatiguait jusqu'à ce qu'il l'eût purifiée, idéalisée en une œuvre poétique.

Jusque-là de courts poèmes, des *Lieder*, dont quelques-uns se rangent parmi les meilleurs qu'il ait composés [1], avaient été depuis ses premiers essais d'enfance les seules effusions de son âme. Le calme de son nouveau séjour allait en provoquer d'autres.

Sa première œuvre de longue haleine, son drame *Goëtz de Berlichigen* fut inspiré par l'amour de la vieille patrie allemande, par le culte du moyen âge, vu à travers les songes poétiques d'un jeune homme. Depuis longtemps Gœthe s'était épris de son héros : à Wetzlar, dans les jeux de société où chaque convive s'affublait d'un nom de chevalier, il avait pris ou reçu celui de Goëtz de Berlichingen. Il se plaisait à rêver la hautaine indépendance de ces grands vassaux, dont il avait vu les châteaux en ruines sur les crêtes des Vosges : il les ressuscitait nobles et fiers, ne connaissant d'autre maître qu'un empereur impuissant, d'autre loi que celle de l'honneur et du glaive. Le sujet de Goëtz était des plus heureux : comme celui des poèmes homériques, il ouvrait à la poésie de larges espaces : les passions d'une époque à demi sauvage non encore enchaînées par la force publique pouvaient s'y déployer à l'aise et avec un grand éclat poétique.

1. « *Kleine Blumen, kleine Blätter,* » — « *Mir Schlug das Hertz, geschwind zu Pferde!* » — « *Wanderers Sturmlied.* »

Il répondait en outre à la disposition morale des esprits : sous des noms et des événements anciens, il permettait d'exprimer les sentiments les plus profonds du poète lui-même et de ses contemporains, la révolte contre une société raffinée et corrompue, l'aspiration vague et ardente à quelque chose de plus simple et de plus vrai, à l'état de nature, si cher aux disciples et aux admirateurs de Rousseau. Pour peu qu'à cette matière dramatique le poète prêtât la forme shakspearienne et anti-française, la mobilité des scènes, la familiarité du langage, le mélange des tons, le dédain des unités classiques, le succès était sûr, la période *d'assaut et d'irruption* aurait produit son premier fruit.

Gœthe le donna en effet à l'Allemagne. Dans un château qui domine la Jaxt il nous montre le dernier noble chevalier, Goëtz de Berlichingen, le preux à la main de fer, libre et loyal encore au milieu d'une époque de confusion et de décadence. Le moyen âge s'éteint : tout se précipite dans la servitude; tous préfèrent l'élégance voluptueuse des Cours à la fière indépendance de l'homme libre. Goëtz seul reste debout et combat. Déclaré rebelle, condamné, mis au ban de l'Empire, il succombe en maudissant les temps corrompus qui commencent. Le poète rehausse cette conception par le contraste perpétuel des mœurs simples et franches de l'état de nature avec les vices d'une civilisation énervée. D'un côté apparaissent Goëtz, Selbitz, Sickingen, haïs des princes, mais protecteurs et soutiens des opprimés ; de l'autre l'évêque de Bamberg, l'abbé Weislingen, dévoués à l'ordre nouveau, dévoués surtout au plus abject égoïsme. Là Élisabeth, la simple et fidèle épouse ; Marie, la pieuse et modeste jeune fille allemande; ici Adelheid, la grande dame de Cour, tombant de la coquetterie dans l'intrigue, de l'intrigue dans le crime. D'une part le brave écuyer George, le vaillant et généreux Lerse ; de l'autre le frivole et déloyal Franz qui reflète les vices

de Weislingen son maître, comme George et Lerse les vertus de Berlichingen.

« Liberté, liberté! » s'écrie Goëtz mourant. « Malheur à la postérité qui te méconnaîtra, » dit tristement Lerse. Le drame tout entier se résume dans ces paroles : il n'est que le cri des sentiments *naturels* contre les institutions qui *combattent la nature*. Les ardentes passions de la période *d'assaut et d'irruption*, tous ses instincts révolutionnaires y trouvaient leur poétique et saisissante expression.

De plus le sujet était national, allemand : jusqu'alors les poètes novateurs avaient été chercher leur Allemagne dans les forêts d'Arminius; ici les lecteurs se sentaient dans la vraie patrie, sur le vrai sol qu'avaient foulé leurs pères. Joignez à tout cela la richesse et la vie de cette composition poétique, l'éclat et la vérité des caractères, la souplesse du dialogue, la force et la franchise de la langue, enfin un souffle de vraie poésie qui jamais depuis plusieurs siècles, depuis l'âge d'or de Shakspeare, n'avait agité si puissamment les cœurs : tout le monde sentit qu'une nouvelle aurore venait de briller sur la poésie allemande.

Et cependant cette œuvre a de graves défauts : pour ne point parler de cette perpétuelle mobilité du lieu de la scène, de ce parallélisme continuel des deux camps, qui chez l'auteur était un parti pris, un procédé shakspearien, et pour les lecteurs contemporains, un mérite; pour ne rien dire de certaines invraisemblances de dialogue, de certaines grossièrètés de goût, qui sentent l'étudiant et qui transportent la tabagie dans le château, nous remarquerons d'abord que ce drame manque de vérité au point de vue de l'histoire et de l'art.

Dans la chute de la féodalité le jeune poète n'a pas vu l'avènement d'une organisation nouvelle, mais la ruine de tout ce qu'il y a de grand et de bon en ce monde. Aussi la conclusion du drame est-elle déchirante, non tragique :

elle n'a rien de ce qui élève et adoucit l'émotion. Il semble qu'avec Goëtz meurent en même temps l'honneur et la vertu. En vain l'auteur pour atténuer ce défaut a-t-il couvert la catastrophe par une scène attendrissante. Cette élégie finale affaiblit l'œuvre qu'elle termine ; et dans l'homme qui succombe on reconnaît à peine le héros qui vient d'agir.

Une faute plus grave c'est que cette composition manque de l'indispensable unité qui est la vie de toute œuvre dramatique, l'unité d'action, la lutte des éléments contraires, au milieu de laquelle doit éclater, comme conclusion, la victoire de la nécessité morale. Au lieu de l'unité d'action, nous n'avons ici que l'unité de personne : les événements se succèdent au hasard, sans se lier, sans se produire. *Goëtz* n'est pas un drame mais une biographie dramatique. Aussi n'a-t-il jamais pu soutenir avec succès l'épreuve de la représentation, quelques efforts qu'ait fait le poète, à diverses époques de sa vie, pour lui faire prendre possession de la scène[1].

•

En février 1774, Merck, un ami de Gœthe, écrit à sa femme : « Tout réussit à Gœthe : je prévois qu'un roman qu'il va faire paraître à Pâques sera aussi bien accueilli que son drame ». La prévision de Merck s'accomplit avec éclat : le roman annoncé fut *Werther*.

Cette œuvre, bien plus encore que *Goëtz*, était l'expression de la vie intime de l'auteur. Lui-même déclarait plus tard dans ses entretiens avec Eckermann, qu'il l'avait « nourrie, comme le pélican, avec le sang de son cœur. » Sesenheim et sa douce alsacienne Frédérique Brion se fondirent avec Wetzlar, avec Garbenheim, avec Charlotte

1. La plupart de nos critiques sont empruntées à l'excellent livre de M. Hettner : *Geschichte der deutschen Literatur im achtzenten Iahrhundert*, 1879.

Buff, pour produire la peinture la plus fraîche, la plus passionnée de l'amour. Le suicide d'un attaché de légation à Wetzlar, Charles Wilhelm Jérusalem fournit le dénouement. Amoureux de la femme d'un de ses amis, Jérusalem, tombé dans le désespoir, s'était brûlé la cervelle. Cette mort, qui émut toute la jeunesse allemande, devait frapper le poète d'une façon particulière. Il l'avait apprise par une lettre de Kestner; c'était Kestner qui, sans soupçonner le fatal projet, avait prêté à Jérusalem les pistolets instruments du suicide; le mariage de Kestner avec Charlotte Buff venait alors de s'accomplir. Gœthe devait rêver au moins une pareille mort. Combinant sa propre histoire avec celle du malheureux Jérusalem, il écrivit les *Souffrances du jeune Werther*[1].

Toutefois il ne faut pas prendre à la lettre la métaphore tragique du « pélican », ni considérer ce roman comme l'expression pure et simple des sentiments réels de l'auteur. Ici se montre clairement le procédé général de Gœthe, dans toutes ses œuvres poétiques, celui qu'il a avoué lui-même dans ses Mémoires en les intitulant *Fiction et vérité*. Il y a en lui deux hommes; l'un, c'est le Gœthe réel, sent la passion, mais il la maîtrise, la domine, lui impose le joug du bon sens, du devoir ou même des distractions frivoles; l'autre, c'est le poète, se livre par l'imagination au développement idéal de toutes ses émotions dans un personnage et dans des circonstances fictives. C'est ainsi que la poésie est pour lui un soulagement, une délivrance. C'est une fuite de l'âme dans un monde imaginaire. Ici, deux ans après avoir quitté Wetzlar et Charlotte Buff, Gœthe résigné et consolé, réveilla fictivement ses émotions et leur donna, dans son rêve, libre carrière, se fit Werther

1. *Die Leiden des jungen Werther*, Leipzig, 1774, in-8°. — Première traduction française par de Seckendorf : *Les souffrances du jeune Werther*, Erlang. 1776, in-8°.

pendant quelques saisons, sans l'être véritablement. Ce n'était qu'une forme de la vie, la forme la plus exaltée et la plus fougueusement expansive dont il avait saisi en lui-même le germe.

La plus belle partie du roman de *Werther* est la plus simple et la moins romanesque : c'est la peinture de « cette vie d'exaltation, de tendresse, d'intelligence passionnée par le sentiment, d'amour naissant et confus, d'amitié encore inviolable, que Gœthe avait menée dans la famille de M. Buff, vie d'idylle et de paradis terrestre, impossible à prolonger sans péril, mais délicieuse une fois à saisir. Cette saison morale toute poétique et divine, ces quatre mois célestes et fugitifs, qui suffisent à illuminer tout un passé, voilà ce que l'auteur a peint admirablement dans son *Werther*, ce qui en fait l'âme, et ce qui reste vrai pour nous encore, à travers toutes les vicissitudes de la mode et des genres[1]. »

« On l'a très justement remarqué, et les lettres de Gœthe écrites dans le cours de cette inspiration nous le confirment ; ce n'est pas le désespoir, c'est plutôt l'ivresse bouillonnante et la joie qui président à la conception de *Werther* ; c'est le génie de la force et de la jeunesse, l'aspiration, douloureuse sans doute, mais ardente avant tout et conquérante, vers l'inconnu et vers l'infini. Tout ce qui est sorti de cette source élevée et débordante y est sincère, et a jailli de l'imagination et de la pensée de Gœthe. Voilà le vrai du livre et son cachet immortel ; le reste, désespoir final, coup de pistolet et suicide, y a été ajouté par lui pour le roman et pour la circonstance. C'est ce qui ressemble le moins à Gœthe et qui se rapporte à l'aventure de ce pauvre Jérusalem, le côté faux, commun, exalté... Aujourd'hui, pour le jugement définitif du livre et le rang

1. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, tome XI, page 244.

qui lui est dû dans l'ordre des œuvres de l'art, cette fin de Werther nuit aux parties principales[1]. »

Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'au moment de l'apparition du livre, elle en fit le succès et l'influence. C'est par là surtout qu'il répondait à la situation des âmes, qu'il entraînait les soldats *de l'assaut et d'irruption*. Werther en effet n'est pas un simple amoureux; c'est l'homme qui poursuit un but impossible à atteindre. Là est sa maladie; là est aussi sa grandeur : c'était celle du siècle. Bien plus, c'est, jusqu'à un certain point, celle de l'homme dans tous les temps. « Il n'est personne, dit Gœthe lui-même, qui à une certaine époque de sa vie ne puisse croire que *Werther* a été écrit pour lui. » La vogue prodigieuse du roman eut cette conséquence fâcheuse que d'une maladie elle fit une mode. Il fut dès lors de bon ton, dit Rehberg, de proclamer une mollesse d'âme qu'auparavant on osait à peine s'avouer à soi-même. » On se fit une gloire de sa lâcheté : on poussa l'imitation jusqu'à celle du dénouement. *Werther*, dit Mme de Staël, a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde. Toutes les littératures de l'Europe, la nôtre surtout, furent pendant un demi-siècle infectées de copies malsaines et maladroites. Depuis les *Aventures du jeune d'Olban*, de Ramond (1777), et *Werthérie* de P. Perrin (1791), jusqu'au *Peintre de Saltzbourg*, de Charles Nodier (1803), et longtemps après encore, gémirent et moururent sous la presse une foule de petits Werthers. Et cependant l'auteur du véritable, dédaignant cette atmosphère d'orage qu'il avait habitée un jour, s'élevait d'un bond de sa volonté dans la région sereine de l'art et de la pensée.

Les trois années que Gœthe passa à Francfort entre Wetzlar et Weimar (1772-1775), sont peut-être de toute

1. *Ibidem*, page 151.

sa carrière les plus fécondes, les plus abondantes en idées, en inspirations, en essais poétiques. Outre *Goëtz* et *Werther*, elles produisirent les drames de *Clavigo* et de *Stella*, le commencement d'*Egmont*, les *Farces et jeux satiriques*, l'esquisse de *Mahomet* et du *Juif errant*, *Prométhée*, une foule de *lieder* et de ballades, et, ce qu'on néglige souvent de porter à l'actif de ces trois belles années, la puissante création du *Faust*, déjà arrivé alors à la forme sous laquelle il parut pour la première fois dans le fragment de 1790. « Le besoin de produire, écrit Gœthe au quinzième livre de ses Mémoires, ne me quittait pas un instant : ce que j'avais observé pendant le jour se formait la nuit en rêves coordonnés, et dès que j'ouvrais les yeux, m'apparaissait ou comme un tout nouveau ou comme une partie de l'ouvrage commencé. » Jamais le phénomène psychologique de l'inspiration ne se manifesta plus clairement. Quelquefois la production débordait la mémoire : un poème naissait et s'effaçait avant d'être écrit. Pour éviter ces pertes, Gœthe s'élançait souvent hors du lit, courait à son pupitre et, sans prendre le temps de redresser le papier, s'il se trouvait de travers, écrivait d'un seul jet son poème, d'un bout à l'autre, en diagonale. De cette époque datent quelques-unes de ses plus admirables ballades et chansons, par exemple *Le roi des aulnes*, *Le roi de Thulé*, le *Chant du Comte prisonnier*, *Le pêcheur*[1], *Le calme de la mer*, *L'innocence*, *Le sentiment d'automne*, *Sur le lac*. « La franchise du sentiment, dit Saint-René-Taillandier, n'est égalée ici que par la simplicité de la forme. C'est l'âme qui chante, une âme qui a vécu et souffert, mais chez qui les douleurs sont apaisées. Point de cris, point de déclamations, une musique pénétrante et suave. Quelquefois, en deux ou trois strophes, le poète

1. Cette dernière ballade a été supérieurement commentée par Mme de Staël, *De l'Allemagne*, chapitre XIII.

dessine des tableaux de la nature qui font penser tour à tour à Albert Cuyp et à Claude Lorrain. Qu'on lise quelques-unes de ces pièces et, si l'on peut sentir toutes les délicatesses du texte original, on comprendra l'espèce de révolution que Gœthe a faite dans la poésie lyrique[1] ».

CHAPITRE IV

GOETHE, PÉRIODE ITALIENNE

Gœthe à Weimar et en Italie. — Les tragédies d'*Egmont*, d'*Iphigénie*, du *Tasse*.

Le lecteur qui aborde les ouvrages de Gœthe en y cherchant ce que présentent d'ordinaire les compositions des poètes, une série d'œuvres d'art plus ou moins parfaites, conçues et réalisées pour plaire au public, risque de rencontrer bien des étonnements. Gœthe, surtout dans sa maturité et dans sa vieillesse, n'a rien créé, rien élaboré pour courtiser la faveur du public. Ses écrits n'ont été que le reflet perpétuel et mouvant de son âme, une extension idéale de sa vie, un moyen d'exister davantage, en s'enfuyant hors du monde réel : son œuvre véritable, ce fut lui-même, ce fut l'éducation de sa pensée, sa croissance intellectuelle : il voulait élever aussi haut que possible, pour employer son expression favorite, « la pyramide de son existence. » Il semble qu'il ait pris pour programme les belles paroles que Voltaire écrivait en 1737 à son ami Cideville : « Mon cher ami, il faut donner à son âme toutes les formes possibles. C'est un feu que Dieu nous a confié ; nous devons le nourrir de ce que nous

1. *Correspondance entre Gœthe et Schiller*, Introduction, page 48.

trouvons de plus précieux. Il faut faire entrer dans notre être tous les modes imaginables, ouvrir toutes les portes de son âme à toutes les sciences et à tous les sentiments; pourvu que tout cela n'entre pas pêle-mêle, il y a place pour tout le monde. »

Gœthe se sent mal à l'aise à Francfort, dans cette ville de commerce et d'affaires. Il est docteur en droit; on veut le faire praticien, avocat, le marier avec une jeune fille qu'il aime (Lilli Schœnemann). Gœthe ne veut ni plaider, ni épouser; il se sauve, il accepte l'invitation de Charles-Auguste, grand-duc régnant de Weimar (1775), qui le prend à sa cour comme ami, comme ministre, comme centre de ce groupe d'hommes illustres qui vont immortaliser son nom, et faire d'une petite ville de sept mille âmes le centre intellectuel de l'Allemagne.

Le poète y trouva, outre le grand-duc lui-même, jeune prince de dix-huit ans, doué des plus heureuses dispositions, la grande-duchesse douairière Amélie, sa mère, femme de trente-six ans, nièce du grand Frédéric, passionnée pour les plaisirs de l'esprit, et animant toute la cour par la vivacité de son humeur; la grande-duchesse Louise, jeune épouse du prince et du même âge que lui, plus froide et plus réservée que sa belle-mère, mais pleine de dignité et d'un noble cœur. Il y rencontrait déjà des poètes, des hommes de lettres, Wieland, Einsiedel, Knebel, Seckendorf, Gleim; il y fit venir Herder, nommé surintendant des affaires religieuses, et plus tard y fixa le grand Schiller. Des femmes distinguées et intelligentes donnaient à cette société le ton et la vie : au premier rang brillait la femme de l'écuyer du grand-duc, madame de Stein, qui devint l'amie respectée, la correspondante, l'admiration et le conseil de Gœthe.

Jamais on ne vit une cour plus gaie, plus jeune, plus avide de jouir, que celle de Weimar pendant les premières années du règne de Charles-Auguste. Ce n'étaient que

parties de plaisir, chasses, courses, patinages, jeux et plaisanteries, fêtes et mascarades. Gœthe était l'âme de toutes ces folies. Wieland qui l'aimait sans rancune, malgré certaines plaisanteries du jeune poète, le comparait en souriant à un poulain plein de fougue qui fait des écarts; et le pieux Klopstock lui écrivait de Hambourg un sermon assez mal reçu. Gœthe suffit à se réprimer. Bien plus, il entraîna dans la route du bon sens une cour habituée à le suivre dans les sentiers de traverse. On se lassa des folies, on prit goût, pour changer, aux choses de l'esprit, à la pensée, à la solitude même. Le jeune duc passa des étés entiers dans un chalet de son parc, dont une seule pièce formait son salon, son cabinet de travail et sa chambre à coucher. Gœthe, de son côté, se trouvait fort bien dans sa petite villa cachée sous les massifs du jardin, au milieu des vertes prairies de l'Ilm; il y demeura six ans, été et hiver, et continua de s'appartenir, au moins à certaines heures.

Quoi qu'il en soit, amitié princière est toujours chose exigeante : on a beau demeurer dans un chalet, quand on est grand-duc régnant, il faut toujours régner un peu, et entraîner ses amis les plus intelligents, du travail personnel aux tracas des affaires. Charles-Auguste fit de Gœthe un conseiller de légation, un ministre presque universel dans sa petite principauté. L'auteur de *Werther* fut chargé de la direction des eaux et forêts, du domaine grand-ducal, de l'exploitation des mines de l'Ilmenau, etc. Il se livra à ces travaux, comme à tout ce qu'il faisait, tout entier. Il se défia des rapports de la bureaucratie et voulut tout voir par ses yeux. Ennemi des privilèges injustes, il se montra plein de bonté pour les paysans, pour ce qu'on appelle, comme il le dit si bien quelque part, « les basses classes, qui certainement sont les plus hautes devant Dieu. » Le pauvre peuple aimait fort le nouveau ministre : les courtisans s'indignaient contre l'intrus qui, après tout, n'était

qu'un roturier : les jaloux souriaient de voir le poète noyé dans l'homme d'affaires. On disait que « Samson s'était laissé couper les cheveux. » Un écrivain du temps appelle Gœthe, en 1780 « une célébrité éteinte. » Il est sûr que pendant ces premières années de Weimar, il publia peu de chose, et rien qui ressemblât au *Goëtz* et au *Werther*, avec qui l'opinion publique l'avait identifié.

Toutefois ces années furent loin d'être perdues. La poésie de Gœthe devait être faite d'observations et d'expériences concentrées par le génie : Gœthe, au milieu des affaires, observait, étudiait hommes et choses. « Les affaires me font, pendant que je les fais, » écrit-il en 1785 à Knebel; et ailleurs à Mme de Stein (1777) : « Le sort qui m'a planté ici, m'a traité comme un jardinier traite ses tilleuls : il les étête, les ébranche, pour les faire pousser plus vigoureusement. Il est vrai que, pendant quelques années après cette opération, ils ont l'air de n'être que des perches. » Le résultat pour Gœthe de ces *leçons de choses* fut de dissiper, au contact de la réalité, ce qu'il y avait d'exalté et de juvénile dans le premier élan de Werther. Le jeune combattant de l'*assaut et irruption* devint un homme sérieux et un poète penseur.

Depuis longtemps déjà, il s'était occupé des grands problèmes dont la solution complète est à la fois le besoin et le désespoir de la raison. Dès sa première jeunesse, il avait senti une répugnance profonde pour le matérialisme des philosophes français de son temps, et un penchant marqué pour des opinions voisines du panthéisme. A Strasbourg, il compulsait avec soin le dictionnaire de Bayle, et prenait chaudement parti pour Giordano Bruno contre les attaques du critique. A Pempelfort, à Cologne, son ami Fritz Jacobi l'initiait au système de Spinoza, et réussissait plus qu'il ne l'aurait voulu à le lui faire aimer. A Weimar, Gœthe reprit l'étude de Spinoza en compagnie avec Herder; il écrivit alors son essai sur « La Nature, » qui a pour base

la doctrine du philosophe d'Amsterdam. Cette doctrine, plus ou moins modifiée par les instincts poétiques de Gœthe, demeura, pendant le reste de sa vie, l'inspiration générale et permanente de sa pensée[1].

En même temps, et par la même impulsion, Gœthe s'adonnait à l'étude des sciences naturelles. Déjà, à Strasbourg, il en avait senti l'attrait : à Weimar, obligé par son emploi de s'occuper d'agriculture, de forêts, de mines, il étudia la botanique, la minéralogie, la géologie. Directeur en chef de l'Université d'Iéna, le soin des collections dont il avait la surveillance le mit en rapport avec le grand anatomiste Loder, et l'engagea à étudier l'anatomie et particulièrement l'ostéologie. Il y porta aussitôt la supériorité de son esprit et signala ses premières années d'études par une découverte riche en conséquences philosophiques, celle de l'os intermaxillaire dans l'homme : les anatomistes ne l'avaient constaté jusqu'alors que dans les animaux. Gœthe était profondément convaincu, comme il le dit lui-même, que la nature, malgré l'inépuisable variété des formes individuelles, est une et conséquente dans son plan général. C'était déjà l'idée de Geoffroy-Saint-Hilaire, le germe fécond d'une science nouvelle, l'anatomie comparée. C'était chez Gœthe le corollaire de ses opinions philosophiques.

Le grand poète ne croyait pas forfaire à sa vocation lorsque, à côté « de l'observation et de la peinture du cœur humain, cette partie intime, multiple et changeante de la création, il plaçait la contemplation de l'antique et inébranlable nature extérieure, cette fille aînée du pouvoir créateur. » Après les agitations de la vie et des passions littéraires, il cherchait, disait-il « un repos anoblissant

1. Voyez, sur ce sujet l'intéressant ouvrage de M. Caro, *La philosophie de Gœthe*. Paris, 1866.

dans le contact et dans le calme langage de la grande nature. »

C'est précisément par cette avidité universelle de savoir et de vivre, par cette conviction que le vrai et le beau ne sont essentiellement qu'une seule et même chose, par cette passion de conquêtes dans le domaine commun de la science et de l'art, que Gœthe devint l'initiateur d'une littérature, le père d'une nouvelle génération. Après lui le poète ne sera plus, comme il l'avait été trop souvent au dix-huitième siècle, un artisan de vers, ni même d'œuvres poétiques : il sera une créature douée au suprême degré des plus nobles facultés, d'imagination, de sensibilité, de raison; il sera (c'est ainsi que Gœthe le conçoit) un HOMME, dans la plus large acception du terme.

Si « le sort », en faisant de Gœthe un administrateur, avait « émondé » son imagination, le même sort, ou pour mieux dire l'instinct de son génie, l'arracha à cet apprentissage de la vie pratique, qui n'aurait pu se prolonger impunément. Le grand-duc devenait moins docile aux suggestions de son ministre. Il eut la fantaisie de jouer aux soldats, il fit le petit Frédéric, voulut avoir une armée et la fit sortir du sol de son étroite principauté en la pressurant. Gœthe, de son côté, avait une autre ambition : il voulait conquérir un monde qui lui manquait, qu'il convoitait depuis longtemps, que son père lui avait fait entrevoir à travers ses récits enthousiastes, l'Italie, l'art antique, les régions du soleil et de la beauté. Il sentait que sur « cette terre où les citronniers fleurissent, » s'épanouiraient aussi les fruits dorés de sa poésie, voilés jusque-là par les brumes du Nord. S'échapper en Italie, avec la permission du prince, c'était se démettre sans descendre, se détacher sans rompre; c'était aussi secouer certaines habitudes de petite ville qui commençaient à lui peser, certaines liaisons envahissantes, celle de Mme de Stein, par exemple.

Le génie souvent est égoïste; Gœthe le fut toujours beaucoup : il ne songeait qu'à grandir, au risque de dépasser ses tuteurs immobiles; il délaissait ses amitiés, quand elles devenaient sans profit pour son instruction; il rejetait l'écorce, dès qu'il avait pressé l'orange.

Son départ ressembla à une fuite : le grand-duc seul fut dans le secret : le poète redoutait d'avoir des compagnons de voyage. De Carlsbad à Ratisbonne, à Munich, au Brenner, à Trente, à Roveredo, il courut cinquante heures de suite, le jour, la nuit, sans cesse, sans repos. Il ne fit halte qu'à Torbole, en pleine Lombardie, en face du lac de Garde, dont « les flots et le frémissement » lui rappelaient le beau vers de Virgile[1].

Le terme qu'il se hâtait d'atteindre, le point lumineux qui l'attirait, c'était la « Ville éternelle. » Il arrive à Rome le 11 septembre 1786, s'y cache sous un nom d'emprunt (Müller), évite ses compatriotes, s'entoure d'artistes capables de le comprendre et de l'instruire, vit dans les ruines, les musées, exerce ses yeux et sa main à voir, à reproduire l'antiquité, la Renaissance. Il visite Naples, où il rencontre un autre maître, cette splendide nature méridionale, si nouvelle pour l'homme du Nord, ce beau golfe, ce doux climat, ce ciel d'un bleu invraisemblable, ces montagnes roses aux vives arêtes, ces fruits dorés, cette population vive, spirituelle, déguenillée et heureuse. Le Vésuve a pour lui un attrait puissant : il le gravit trois fois, s'approche témérairement du cratère et revient un jour couvert des cendres de l'éruption.

En Sicile, il retrouve la Grèce; il comprend enfin la vérité des descriptions homériques. « Les flots noirâtres à l'horizon, leur lutte contre la courbure des anses, l'odeur particulière de la mer vaporeuse, tout rappelait à mes sens et à ma mémoire l'île des heureux Phéaciens. Je cou-

1. Fluctibus et fremitu assurgens, Benace, marino. (Georg. II, 159.)

rus chercher un Homère pour lire ce chant avec une grande jouissance et en improviser une traduction. » Il rêve alors et esquisse un drame de Nausicaa (qu'il abandonna sans l'achever, comme il fit de tant d'autres projets); il dépose, comme un trésor dans ses souvenirs, les inspirations qui devront produire *Alexis et Dora*, *Amyntas*, *Hermann et Dorothée*.

Après Naples et la Sicile, nouveau séjour à Rome qui dure près d'une année; nouvelles études, nouvelles admirations. Gœthe restreint volontairement son horizon : l'histoire n'est rien pour lui; ce ne sont pas les actions des Romains qu'il veut connaître, mais leurs œuvres et leurs artistes. La Rome chrétienne reste aussi en dehors de ses recherches comme de ses sympathies : il n'aime de l'art chrétien que ce qu'il a de moins chrétien et de plus éternellement beau, les œuvres de la Renaissance. Gœthe est un magnifique païen, mais un païen allemand, un païen du dix-huitième siècle.

Avant de quitter Rome, il avait terminé et envoyé en Allemagne une de ses œuvres les plus importantes, sa tragédie d'*Egmont*. Commencée douze ans auparavant, à Francfort, reprise à Weimar en 1782, elle ne fut complètement terminée qu'en 1787, pendant le second séjour à Rome. C'est donc à la fois une œuvre de jeunesse et de maturité, dont il est curieux d'étudier les différentes assises.

Quand on lit cette pièce, dont la conception succède à *Goëtz*, à *Werther*, à *Prométhée*, à la première rédaction du premier *Faust*, on est frappé du changement d'horizon. Aux aspirations violentes et amères des œuvres précédentes succède déjà le calme et la sérénité. C'est encore la passion effrénée des jouissances de la vie; seulement la vie n'apparaît plus par son côté triste et lugubre, mais par son aspect brillant et lumineux. *Egmont* représente la forme heureuse du caractère de Gœthe, comme *Werther* et *Faust* en dévoilaient les douloureuses agitations.

Son Egmont n'est point celui de l'histoire : l'auteur le sait bien et il le veut ainsi. En lisant le récit de Strada, qu'il avait trouvé dans la bibliothèque de son père, ce qui l'avait intéressé et séduit ce n'est pas la lutte pour la liberté des Pays-Bas, laquelle le laissait assez indifférent ; c'est la grandeur personnelle et chevaleresque du comte d'Egmont. Pour idéaliser encore cette noble figure, il change d'un coup de baguette toutes les circonstances qui l'environnent. De l'homme mùr il fait un jeune homme, du père de famille l'idole d'une jeune fille, du politique un imprudent. « Quand je l'eus ainsi rajeuni dans ma pensée et débarrassé de tous ses liens, écrit Gœthe, je lui donnai un amour joyeux de la vie, une confiance sans borne en lui-même, un charme irrésistible qui lui gagne la faveur du peuple, la bienveillance d'une princesse, l'amour dévoué d'une naïve enfant, la sympathie d'un homme d'État, et l'affection du fils même de son plus violent ennemi. »

Auprès d'Egmont le poète place Claire (*Claerchen*), douce et candide enfant, née dans une humble famille, séduite par la bonne grâce et la gloire du comte. La suave idylle de leurs amours est sauvée de toute fadeur par le danger qui les enveloppe, par la catastrophe tragique qui va les atteindre et par le courage héroïque qui purifie et ennoblit la jeune fille.

D'autres caractères se groupent autour de ceux-là et en augmentent le relief et la vie : le sombre et terrible duc d'Albe, l'intelligente et sage duchesse de Parme, le prudent politique et profond observateur Guillaume d'Orange, antithèse vivante de l'aimable et insouciant Egmont, enfin le jeune et malheureux bourgeois Brakenburg, fiancé dédaigné de Claire, lequel échappe au ridicule par son dévouement, et relève à nos yeux par son admiration obstinée, la jeune fille qu'il sait perdue pour lui.

Ajoutons à ces personnages un autre acteur multiple et

bien vivant ici, la foule, les bourgeois de Bruxelles, qui forment le fond du tableau et prêtent aux grandes choses du drame le reflet de leur naturel et de leur vraisemblance.

Si nous recherchons la chronologie de ces diverses créations « il est sûr, dit M. Hettner, que l'idylle d'amour entre Egmont et Claire, ainsi que les scènes tumultueuses de la vie populaire, appartiennent à la première rédaction, à celle de Francfort et de Weimar. Au contraire la forme définitive des caractères énergiques et virils, ainsi que la transformation pathétique et héroïque d'Egmont et de Claire dans les deux derniers actes, furent les produits du dernier travail, de celui qui s'accomplit à Rome. »

Au point de vue des caractères, *Egmont* est certainement le chef-d'œuvre dramatique de Gœthe. Par ce drame mieux encore que par *Goëtz* et *Clavigo*, par la vérité, le naturel, l'individualité des personnages, il réalisait les ambitieuses espérances de la jeune école *d'assaut et d'irruption*, il luttait contre Shakspeare, se séparait décidément de l'école française, et créait le type du vrai théâtre allemand.

Malheureusement la composition du drame est loin de répondre à la création des caractères. L'intrigue est lâche et flottante. L'unité, base nécessaire de l'intérêt, est ici, comme dans *Goëtz de Berlichingen*, celle des personnages et non celle de l'action. Egmont, caractère insouciant et indécis, subit les événements et ne les dirige pas. C'est une sorte de Hamlet joyeux, sans dessein et sans volonté. Il marche au hasard au milieu des dangers, « comme un somnambule, dit Schiller, sur la pente d'un toit escarpé. » Le drame tout entier s'y promène avec lui. A force de redouter l'imitation de la tragédie française, Gœthe avait négligé cette grande chose, cette qualité essentielle de toute œuvre théâtrale, si fortement saisie par nos poètes, la combinaison des incidents divers en une puissante unité d'intrigue.

La vraie unité du sujet était offerte par l'histoire : c'était la grande et pathétique lutte pour l'affranchissement des Pays-Bas. Gœthe la repoussa, parce qu'il n'éprouvait aucune sympathie pour cette noble cause : il modela son héros sur lui-même. La conséquence fut, qu'au lieu d'une grande tragédie historique, il ne fit qu'une peinture de caractères.

Ce fut aussi à Rome, dans le recueillement de la solitude et au milieu des chefs-d'œuvre antiques, que Gœthe termina son *Iphigénie*, commencée à Weimar, probablement en 1779, au milieu des occupations les plus actives et les plus prosaïques du poète-ministre. Knebel l'avait trouvé un jour écrivant sa tragédie sur la table du conseil de révision, pendant que les conscrits défilaient devant lui. Une autre fois Gœthe la continuait à Apolda, où il s'était rendu pour apaiser une crise commerciale. « Quelle malédiction, écrivait-il alors, que le roi de la Tauride doive parler comme si aucun bonnetier n'avait faim à Apolda ! » Cependant le poète savait si bien s'abstraire et se dominer, que la pièce ainsi écrite est un tableau parfait du calme et de la sérénité que Gœthe avait alors établis dans son cœur. « Ces jours, dit-il lui-même, étaient purs et clairs comme de l'eau. »

Le séjour de Rome donna à l'*Iphigénie* la seule chose qui, après plusieurs remaniements successifs, lui manquât encore, la perfection de la forme ; il la fit passer de la langue de la prose poétique à la langue des vers les plus doux, les plus harmonieux. Il semble que l'idiome du Tasse, qu'il parlait chaque jour, eût communiqué à la versification du poète allemand quelque chose de sa mélodie.

L'*Iphigénie* est un hymne de triomphe moral. Les orages de la passion sont apaisés, et ne font plus entendre qu'un grondement sourd et lointain. Pour Gœthe la période *d'assaut et d'irruption* est finie. Gœthe n'est plus Werther ;

Oreste retrouve, sur le rivage sacré mais triste de la Tauride, le calme de la conscience dans l'embrassement d'une sœur.

Il ne faut pas se laisser tromper par le titre et le sujet de la pièce en la prenant pour une œuvre grecque. Il n'y a de grec dans l'*Iphigénie* que l'harmonie et la proportion du style [1]. L'antiquité n'y reparaît véritablement que dans une évocation puissante des souvenirs les plus tragiques de la mythologie païenne, dans le *chant des Parques* qui termine le quatrième acte. Si l'on compare la pièce de Gœthe à celle d'Euripide qui porte le même nom, on s'aperçoit qu'il n'y a presque rien de commun entre les deux conceptions. L'Iphigénie de Gœthe n'est plus ni une grecque de l'âge héroïque, naïvement rusée et habile, capable de tous les mensonges et de tous les artifices pour sauver sa vie et celle des siens, ni une prêtresse impassible, habituée à voir souffrir et mourir les victimes humaines : c'est une chrétienne qui a horreur du sang, qui a fait abolir en Tauride les sacrifices humains, qui pousse si loin la sincérité qu'elle aime mieux risquer sa vie et celle de son frère que de souiller ses lèvres par un mensonge. Le Thoas de Gœthe n'est pas non plus un roi de mœurs cruelles, un chef de peuplades barbares, qui pille et assassine les étrangers sous prétexte de sacrifices. C'est un sauvage civilisé qui, pour plaire à la prêtresse, a consenti à supprimer les sacrifices humains, qui aime Iphigénie et sollicite avec délicatesse le bonheur de l'épouser. Enfin l'Oreste allemand ne ressemble guère à l'Oreste antique, prudent et avisé comme un compatriote d'Ulysse : c'est un chevalier moderne, qui considérerait comme une lâcheté

1. Schiller écrivait, en 1802, que c'était « une tragédie étonnamment moderne et non grecque. » Gœthe, à la même époque, exprimait la même opinion ; il ajoutait : « Si j'avais su plus de grec et mieux connu l'antiquité, je n'aurais pas écrit l'Iphigénie. » Il est heureux qu'en 1787 Gœthe n'ait pas encore su trop de grec.

la prudence hellénique et se nomme au péril de sa vie à la première question.

Ce que Gœthe a voulu mettre, ce qu'il a mis en effet dans son *Iphigénie*, c'est le sentiment qui dominait en lui au moment où il l'écrivait, l'histoire d'une âme dont les passions turbulentes se calment et s'apaisent. Les personnages qu'il met en scène n'agissent pas : ils pensent, ils sentent, ils s'observent eux-mêmes, se regardent vivre et nous donnent de leurs émotions une fine et éloquente analyse. Si l'on se place à ce point de vue, si l'on n'a pas l'imprudence de la comparer au théâtre grec, l'*Iphigénie* de Gœthe retrouve toute sa valeur. Elle est, non pas un drame, car la vie dramatique y manque absolument, mais un magnifique morceau de poésie, une des œuvres les mieux écrites et les plus belles qu'il y ait dans aucune langue [1].

En quittant l'Italie, Gœthe emportait avec lui un troisième fruit de sa solitude féconde, lequel ne devait mûrir complètement qu'après son retour. Six ans avant son voyage, il avait déjà conçu et commencé une tragédie dont les infortunes du Tasse étaient le sujet. Un poète dans l'éclat croissant de son génie et de sa gloire, vivant dans une petite cour, aimé du prince, favorisé par les princesses d'une affectueuse protection, en butte à la jalousie, à la haine des courtisans, victime de leurs intrigues, et à la fin disgracié et malheureux ; cette destinée du Tasse était trop analogue à la situation actuelle de l'auteur de *Werther* pour n'avoir pas saisi fortement sa pensée. A Naples, en face du rivage de Sorrente, l'image du Tasse reparut à ses yeux, plus grande, plus touchante encore, resplendissante de toute la poésie du climat natal. Revenu à Rome, aussitôt après avoir terminé *Iphigénie*, Gœthe

1. A. Mézières, ouvrage cité, t. Ier, p. 274-285.

reprit son drame de *Tasso*, dont il avait déjà composé à Weimar les deux premiers actes.

Mais la disposition d'âme qui jadis avait inspiré ce début n'était plus celle où se trouvait aujourd'hui le poète. Tel est l'inconvénient de ces œuvres ainsi interrompues et reprises. Elles ne paraissent pas fondues d'un seul jet : elles offrent des sutures, des disparates : c'est le défaut que présentent plusieurs des longues œuvres de Gœthe. Ici la diversité d'inspiration est frappante. Dans les deux premiers actes, le Tasse nous apparaît dans l'éclat de sa gloire et de sa beauté; fier et irritable sans doute, mais bon, affectueux et digne du bonheur qui l'environne. La jalousie des Cours est représentée par le froid et ironique Antonio, qui l'envie, l'offense et le ruine. Si ces deux premiers actes fussent restés seuls à l'état de fragment, on croirait que le drame avait pour objet de glorifier la suprématie naturelle du génie, en l'opposant aux attaques venimeuses de la médiocrité. La donnée change à partir du troisième acte : l'intérêt et la sympathie passent du côté d'Antonio, qui reconnaît ses torts et les efface par son aveu. Tasse au contraire s'enfonce de plus en plus dans la passion indisciplinée : il arrive aux excès, à l'inconvenance, à la folie. Le réel et l'idéal luttent ici, comme dans la vie, et l'avantage est donné au réel. Gœthe est à la fois le Tasse et Antonio; mais en lui Antonio domine et subjugue le Tasse.

Cette dualité d'inspiration produit dans la tragédie des discordances fâcheuses. Le poète se donna une peine incroyable pour harmoniser ces contrastes et il n'y parvint qu'imparfaitement. « *Tasso*, écrit-il en février 1787, doit être refondu. Ce que j'en ai déjà fait ne peut plus servir; je ne puis ni continuer sur le même plan ni tout mettre au panier. Ah! que de fatigue Dieu inflige aux hommes! »

« Malgré ce défaut de composition, *Tasso* n'en est pas moins une des œuvres les plus admirables de Gœthe. On

trouverait difficilement rien de comparable à la saisissante poésie des deux premiers actes. La langue et le rhythme y ont quelque chose de plus parfait et de plus musical même que l'*Iphigénie*[1]. »

CHAPITRE V

GOETHE, PÉRIODE WEIMARIENNE.

Amitié de Gœthe et Schiller. — Maturité et vieillesse de Gœthe. *Wilhelm Meister; Hermann et Dorothée; Faust.*

De retour à Weimar (18 juin 1788) et déchargé désormais de toutes fonctions officielles, Gœthe jouit librement de sa liberté, de ses études et du bonheur domestique que lui donna une liaison trop longtemps irrégulière[2]. Mêlant les souvenirs toujours présents de l'Italie aux jouissances de son amour, il écrivit les *Élégies romaines*, où il se montre le rival d'Ovide et de Tibulle. Il acheva le *Tasso*, il écrivit les *Épigrammes vénitiennes*. En même temps, il poursuivait ses travaux sur la botanique, l'ostéologie, la physique : c'est pendant les dix dernières années du dix-huitième siècle que se déploya principalement l'activité scientifique de Gœthe[3].

Une grande amitié, celle de Schiller, vint rendre une

1. Hettner, ouvrage cité, tome V, page 87.

2. Christiane Vulpius ne devint l'épouse légitime de Gœthe qu'en 1806, le premier dimanche qui suivit la bataille d'Iéna. Christiane avait montré un grand courage à l'arrivée des troupes françaises; elle avait même, s'il en faut croire Riemer, sauvé la vie à Gœthe.

3. On trouvera une savante et judicieuse appréciation de ces travaux dans le livre de M. Ernest Faivre : *Œuvres scientifiques de Gœthe analysées et appréciées*, 1862.

nouvelle vigueur à sa verve poétique : pendant son voyage d'Italie, en 1787, était venu à Weimar, sur l'invitation du grand-duc, un jeune Wurtembergeois, dont les débuts donnaient les plus belles espérances, l'auteur déjà célèbre des *Brigands*, de *Fiesque*, d'*Intrigue et amour*. Gœthe, qui ne connaissait de lui que ses ouvrages, se sentait peu de sympathie pour l'auteur. Sorti lui-même de la période *d'assaut et d'irruption*, établi en paix dans la région la plus sereine de l'art, l'auteur d'*Iphigénie*, voyait avec peine remettre en question le progrès qu'il avait accompli depuis *Werther*, glorifier la passion violente, le langage déclamatoire, l'insurrection sociale et littéraire de Charles Moor.

Schiller, de son côté, admirait Gœthe sans l'aimer et sans désirer le voir : « Être souvent avec lui, écrivait-il, me rendrait malheureux : il n'a pour ses amis intimes aucun épanchement.... Je crois que c'est un égoïste au suprême degré.... Je le déteste.... »

Cette antipathie réciproque devint, quand ces deux hommes se connurent, une intime et tendre amitié. Leurs tendances opposées se complétèrent, se servirent mutuellement d'appui, comme les deux moitiés d'une voûte. Gœthe se rajeunit au contact de cette jeunesse ardente : « Ce fut pour moi, dit-il, un nouveau printemps, où tout germa et s'épanouit avec une heureuse fécondité. »

Le premier fruit qu'il recueillit de cette intimité fut la résolution de finir et de donner au public une œuvre qu'il avait longtemps, selon sa regrettable coutume, laissée dormir inachevée dans ses cartons, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Commencé en 1777, repris en 1782, continué dans les trois années suivantes, ce roman fut, à l'instigation incessante du nouvel ami, terminé et imprimé en 1796.

Schiller le lut avec une admiration excessive peut-être : il y trouvait un art de peindre la vie, de reproduire exac-

tement et poétiquement la réalité, dont lui-même n'avait pas encore trouvé le secret. « J'ai lu, ou plutôt dévoré le premier livre de *Wilhelm Meister*, écrit-il à l'auteur. Cette lecture m'a causé un bonheur que j'éprouve rarement et que vous seul pouviez me procurer.... » Un mois après, il écrivait encore : « Le sentiment que me cause la lecture de cette œuvre augmente à mesure que cette lecture se prolonge ; et je ne puis le définir qu'en le comparant au bien-être ineffable que nous éprouvons lorsque nous nous sentons parfaitement sains de corps et d'esprit. »

Ce charme du vrai dans les personnages et dans le style, qui s'emparait si puissamment de Schiller, existe en effet dans *Wilhelm Meister*, mais ne suffit pas à nos yeux pour en faire un chef-d'œuvre. La composition du roman est défectueuse : le sujet n'offre qu'un intérêt médiocre ; l'intrigue, lâche et flottante, se ressent trop de sa lente croissance. En vain cherche-t-elle à se ranimer vers la conclusion par l'inattendu et par les apparences du merveilleux : elle n'aboutit souvent qu'à l'incohérent et l'invraisemblable. Le style même, en prenant ce terme dans sa plus haute signification, est plutôt celui d'un penseur que d'un romancier. Gœthe résume plus qu'il ne peint : il raconte ses personnages au lieu de les faire agir. Il dit ce qu'ils ont fait ; il ne les montre pas à l'œuvre. Il parle souvent lui-même par leur bouche, et verse, dans leurs longues conversations, toute son expérience de la vie, toutes ses idées, et des idées souvent très profondes, sur l'art, sur le théâtre, sur la morale, sur la société. On serait tenté d'appeler *Wilhelm Meister* le *Télémaque* des comédiens et des jeunes bourgeois allemands. C'est l'Odyssée d'un fils de famille qui s'éprend d'une actrice, se fait acteur lui-même, rêve de réformer le théâtre d'abord, puis le monde par le théâtre ; et enfin désespérant des comédiens en général et de ses propres talents scéniques en particulier, rentre au bercail de la haute société, dont sa fortune grandie en son

absence, lui ouvre facilement l'accès, et embrasse une honnête profession.

Gœthe, lui-même, en parlant de son ouvrage, nous dispense d'un jugement. « Vers la fin d'août (1796), écrit-il, je me suis débarrassé enfin d'un fardeau bien cher, mais bien lourd : j'ai envoyé à Unger (le libraire) le dernier livre de *Wilhelm Meister*. Depuis près de six ans, je ne m'occupais presque plus qu'à revoir et à corriger cette conception de ma première jeunesse. Elle restera toujours une œuvre incalculable, qu'on la considère dans son ensemble ou dans ses détails. Moi-même je cherche vainement aujourd'hui, pour la juger, une échelle de proportion qui puisse lui être appliquée. »

Ce qui est incontestable, c'est que le génie poétique de Gœthe s'y révèle par de fortes empreintes. Parmi cette foule de caractères si variés et si vrais qui paraissent sur la scène, la naïve Marianne, la légère et dévouée Philine, la tendre comtesse, l'active et raisonnable Thérèse, l'admirable et parfaite Nathalie, on est frappé d'étonnement par l'apparition mystérieuse du harpiste, solennelle figure qui rappelle les victimes de la fatalité antique, et surtout par la ravissante peinture de Mignon, si idéale, si céleste dans ses regrets et dans son naïf et violent amour.

La portée morale et philosophique du roman n'est pas moins excellente. Cette longue histoire n'est autre chose que ce qu'un grand romancier anglais, Charles Dickens, appelle si bien la « discipline du cœur ». L'ascétisme du moyen âge avait dit : le plaisir est un mal ; l'école *d'assaut et d'irruption*, Gœthe lui-même dans *Werther*, dans *Goëtz*, dans le premier *Faust*, avaient répondu : la jouissance illimitée est le droit du génie ; *Wilhelm Meister* rassemble et concilie ces deux affirmations excessives. La passion, dit-il, pour être un droit et un bien, doit chez tout le monde, génie ou créature vulgaire, se renfermer dans les limites de la raison et du devoir. Telle est désormais

la conviction intime de Gœthe, le principe qui dirige sa vie, et pénètre toutes ses grandes compositions. *Iphigénie*, *Tasso* dérivent de cette pensée; *Wilhelm Meister* la formule. Wilhelm est un Werther guéri, qui cherche l'apaisement de la passion non plus dans le suicide mais dans l'étude du vrai et dans l'activité d'une vie utile.

L'amitié de Gœthe et Schiller grandissait de jour en jour. C'était la plus noble liaison qui pût s'établir entre deux hommes; elle reposait sur une estime réciproque, un échange continuel d'idées, une ardente émulation dans la poursuite d'un même et noble but. Ils travaillaient ensemble, s'emparaient ensemble de leur public, déblayaient le terrain en repoussant d'un violent coup de coude leurs adversaires et leurs envieux. Témoin la grande « bataille des Xénies[1]. » L'*Almanach des Muses* de Schiller publiait, en 1797, plus de six cents épigrammes, dont les plus acérées étaient l'œuvre du doux Schiller. Lui-même compare ingénieusement les *Xénies* aux renards à la queue allumée, que Samson lâcha autrefois à travers les moissons mûries des *Philistins*.

Schiller avait ranimé la verve poétique de Gœthe : il lui demanda, pour son recueil périodique intitulé *Les heures*, quelques pièces de poésie. Cette sommation affectueuse détermina chez Gœthe une nouvelle floraison de ballades. « Je les avais depuis longues années dans l'esprit, dit-il; elles m'occupaient comme d'aimables images, comme de beaux rêves qui venaient, disparaissaient, et avec lesquels mon imagination s'amusait à jouer.... Quand elles furent écrites, je les regardai sur le papier avec un

1. Une *Xénie* était un présent que, chez les anciens, l'hôte offrait à son invité. Martial donna ce titre à une série de distiques où il passait en revue les mets les plus délicats que ses lecteurs, disait-il, pouvaient envoyer à leurs amis. — Plus d'un, parmi les *invités* de Gœthe et de Schiller, se seraient volontiers passés de leurs cadeaux.

sentiment de tristesse. Il me semblait que j'allais me séparer d'un ami bien-aimé. »

L'année 1797 fut pour Gœthe une des plus fécondes, celle où il composa le plus de poésies lyriques. Schiller l'appelait « l'année des ballades ». C'est à cette époque qu'il faut placer entre autres *La fiancée de Corinthe*, *Le dieu et la bayadère*, *L'apprenti sorcier* et les quatre pièces connues sous le nom de *La belle meunière*.

Dans cette même « année des ballades », Gœthe ménagea à son ami une magnifique surprise : il conçut et composa chez Schiller, dans sa maison d'Iéna, à ses côtés et à son insu, un admirable récit poétique, « la véritable épopée de l'Allemagne moderne », *Hermann et Dorothée*. C'était l'époque où commençaient à s'agiter les questions homériques ; Gœthe venait de lire les *Prolégomènes* de Wolf, et il ne repoussait pas l'idée que chaque chant de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* pût avoir été composé par un poète différent. Il se félicitait d'être débarrassé de ce grand nom d'Homère, et s'abandonnait à l'ambition plus accessible de devenir lui aussi un homéride.

Malgré ses admirations classiques vivifiées par son voyage d'Italie et de Sicile, il se garda bien d'aller chercher dans l'antiquité le sujet de son poème : c'est en Allemagne, c'est dans la petite ville voisine (Ilmenau) qu'il en choisit les héros. C'était imiter véritablement Homère. Un aubergiste, un pharmacien, un pasteur, un brave garçon, fils de l'hôtelier, une pauvre jeune fille qui, avec les siens, fuit devant l'invasion ; voilà les personnages de Gœthe : c'est de la réalité la plus vulgaire qu'il sait faire jaillir l'idéal. La poésie, pensait-il, est partout dans le monde ; il ne s'agit que de l'y trouver. Pour cela, il suffit à Gœthe de placer ses personnages en face de devoirs délicats, réels pourtant, historiques s'il se peut, et de nous montrer ce

que les événements inspirent à chacun d'eux de courage ou de tendresse.

Le poème s'ouvre par un tableau flamand de la vie commune. Assis à la porte de l'auberge, fumant et buvant à loisir, les interlocuteurs s'occupent gravement de leurs petites affaires, de leur commerce, de l'avenir de leurs enfants, des rocailles de leur jardin, de l'enseigne de leur boutique. On sourit avec le poète à l'image de cette placidité bourgeoise, quand tout à coup il nous arrache aux petitesses et aux amusants commérages de la petite ville : il fait entrer en scène des malheureux, des exilés, victimes d'une guerre terrible. Il introduit parmi eux une créature d'élite, et aussitôt les minuties de la vie vulgaire disparaissent. Hermann, le jeune garçon loyal mais indolent, se sent élevé au-dessus de lui-même. Il éprouve un ardent désir d'amener à son foyer, sous le toit maternel, la courageuse Dorothée, qu'il a vue si dévouée, si simple et si modeste au milieu de tant de souffrances. L'aubergiste, père de Hermann, finit par accepter avec émotion le choix du jeune homme. Ces âmes honnêtes n'étaient qu'assoupies : une circonstance imprévue, l'apparition d'une femme de grand cœur et de grand courage a fait jaillir en elles la source latente des sentiments généreux[1].

Le poème d'*Hermann et Dorothée*, composé en quelques mois, et fondu d'un seul jet, fut accueilli avec enthousiasme par toute l'Allemagne. C'est, dit avec raison M. Bossert[2], un de ces rares joyaux, comme chaque littérature en possède quelques-uns, mais quelques-uns seulement. »

Si cette charmante idylle épique s'épanouit en moins d'une année, le grand poème de *Faust* occupa presque toute la vie de son auteur. « Voilà plus de soixante ans

1. Mézières, ouvrage cité, tome II, page 81.
2. A. Bossert, *Gœthe et Schiller*.

que j'ai conçu *Faust*, disait Gœthe dans sa dernière lettre à Guillaume de Humboldt; j'étais jeune alors, et j'avais déjà dans l'esprit, sinon toutes les scènes avec leur détail, du moins toutes les idées de l'ouvrage. Ce plan ne m'a jamais quitté; partout il m'accompagnait doucement dans ma vie, et, de temps en temps, je développais les passages qui m'intéressaient à ce moment même. » Le drame de *Faust* est donc toute la vie intellectuelle de l'auteur, la traduction poétique de ses sentiments et de ses idées.

Le sujet était donné par la légende : vers la fin du moyen âge et au commencement de la Renaissance, Faust était un héros populaire en Allemagne. On personnifiait en lui l'esprit de révolte contre la foi chrétienne. On lui attribuait un pacte avec les puissances infernales, une vie déréglée et une mort terrible. Cette tradition s'était répandue sur toute l'Europe : nous avons vu le poète anglais Marlowe en faire le sujet d'une émouvante tragédie. Gœthe enfant avait frémi à la représentation de la damnation du docteur emporté par le diable sur un théâtre de marionnettes.

Mais, dans son poème, Gœthe, conservant le cadre des événements, en changea l'esprit. Faust devint le penseur des temps modernes, le frère puîné de Werther, le véritable fils de l'époque *d'assaut et d'irruption*. Puis grandissant sans cesse, comme le poète qui l'avait conçu, il fut l'image poétique de l'homme de tous les temps, la tragique arène de la lutte éternelle entre les aspirations infinies de notre âme et les limites douloureuses de notre condition mortelle.

Le docteur Faust a passé de longues années dans son cabinet et sur ses vieux livres : il sent que cette science aride n'est ni la vérité ni la vie. Il évoque par des formules magiques l'Esprit de la nature, qui lui apparaît, et d'un mot dédaigneux le replonge dans son désespoir. Faust cherche alors dans le suicide, non un lâche refuge contre

les souffrances, mais une issue vers la vérité, vers l'infini qu'il appelle. Déjà la coupe de poison s'approche de ses lèvres, quand le son joyeux des cloches qui annoncent la fête de Pâques, les chants angéliques de la résurrection le rendent aux souvenirs de son enfance, à l'émotion religieuse, à la vie, mais non pas à la paix : la soif de savoir, le besoin de tout connaître brûle à jamais dans son cœur.

Comme contraste à cette noble et douloureuse aspiration, le poète pose l'amusante figure de Wagner, le studieux *famulus* du docteur, espèce de Trissotin germanique, très fier de ce qu'il sait, très confiant en ce qu'il espère savoir, dédaigneux du vulgaire illettré, et fervent adorateur des vieux parchemins.

Il place encore comme repoussoir et comme fond du tableau les plates et vulgaires jouissances de la foule, qui vit, qui s'amuse, qui aime, sans se préoccuper jamais des terribles problèmes dont l'âme de Faust est désolée.

Alors se présente la tentation sous la forme du diable, d'un diable élégant et ingénieux, Méphistophélès, lequel représente les instincts vicieux de notre nature, comme Faust ses nobles désirs. Un pacte est conclu, et le vieux docteur, rajeuni par le breuvage d'une sorcière, va s'élancer à la poursuite de toutes les jouissances du monde. Ce qu'il veut, c'est la vie sans limite et sans frein ; il demande, il exige, lui, être fini et borné, la possession complète de l'illimité, de l'infini.

« Si jamais, étendu sur un lit paresseux, j'y goûte la plénitude du repos, que ce soit fait de moi à l'instant. Si tu peux me séduire au point que je me complaise à moi-même, si tu peux m'endormir au sein des jouissances, que ce soit pour moi le dernier jour ; je t'offre le marché.

— Tope !

— C'est conclu ! Si jamais je dis au moment : Attarde-toi, tu es si beau ! alors tu peux me charger de liens, alors la cloche des morts peut sonner ; que l'heure s'arrête, que l'aiguille tombe, et que le temps soit fini pour moi. »

Là est le centre, le germe vital du poème. *Faust* ne sera

pas *une* tragédie particulière, mais *la* grande et universelle tragédie, le problème de la destinée humaine, l'insoluble contradiction d'une âme qui s'élance vers l'infini, et que son invincible nature ramène sans cesse à la terre.

Ainsi conçu, le plan du drame exigeait que le poète fît passer son héros par toutes les jouissances de la vie active. De là une succession indéfinie de tableaux, ou pour mieux dire de tragédies particulières, enchaînées par une même idée.

Il lui fait traverser d'abord la taverne grossière et bruyante d'Auerbach, peuplée d'étudiants de Leipzig, qui s'injurient et s'enivrent. Ce n'est qu'une variante médiocre de la Promenade du jour de Pâques, que Gœthe composa plus tard, et inséra dans une scène précédente, sans toutefois supprimer celle-ci. Faust en sort dédaigneux et dégoûté.

Son guide infernal le livre ensuite aux séductions de l'amour, aux jouissances les plus enivrantes de la volupté. C'est ici que le grand poète se révèle, en dessinant l'impérissable figure de Marguerite (Gretchen). Gœthe a incorporé dans cette création ses souvenirs et ses émotions les plus délicieuses; toutes les jeunes filles du peuple qu'il a connues et aimées (Marguerite de Frankfort, Annette Schœnkopf, Frédérique Brion, Charlotte Buff) viennent prêter leurs traits les plus purs à cette immortelle image. En lui laissant toute la simplicité de ses habitudes, toute la naïveté de sa pensée, Gœthe l'environne d'une radieuse auréole de poésie; il place en elle ce charme idéal, que la réalité offre si rarement, et que le grand artiste peut seul lui donner. « Les femmes, disait Gœthe lui-même, sont des coupes d'argent dans lesquelles nous mettons des pommes d'or. »

Contraint ensuite de briser cette coupe que Faust a profanée, Gœthe la purifiera au moins par la souffrance, par le remords, par le supplice, par l'éternel pardon. Quelle

gradation douloureuse dans la rencontre au bord de la fontaine, dans la prière à la Vierge sur les remparts, dans la cérémonie funèbre de la cathédrale, enfin dans la scène déchirante du cachot, où Marguerite, qui a perdu la raison, conserve encore son amour, et refuse dans son égarement la liberté que son bien-aimé lui apporte et qu'elle ne saurait plus comprendre! Cette situation est sans contredit la plus dramatique que Gœthe ait jamais conçue, et l'une des plus pathétiques qu'un poète ait jamais mises en scène.

Avec elle finit la *Première partie de Faust*. Mais le sujet n'était pas épuisé. « Marguerite est jugée! — Marguerite est sauvée! » Son séducteur doit lui survivre et traverser bien d'autres épreuves avant d'arriver, lui aussi, au pardon. Mais où trouver désormais un intérêt aussi puissant? Que nous importent les Cours, les empereurs, les mythes, les symboles, l'Hellade tout entière et même sa divine Hélène? Ces images surabondantes et confuses échappent à toute unité. Ce sont des tableaux, et qui pis est, des allégories : ce n'est plus un drame. Schiller, malgré son admiration pour l'œuvre de son ami, signalait lui-même ce grave défaut à mesure qu'elle grandissait sous ses yeux. « J'éprouve le vertige, écrit-il, quand je songe à un dénouement... Ce qui m'inquiète surtout, c'est que, d'après son plan, le poème de *Faust* exige une grande quantité de matières, pour qu'à la fin l'idée puisse paraître complètement exécutée; or, je ne connais pas de lien poétique assez fort pour contenir une telle masse d'événements. » — « Vos remarques sur *Faust*, répondait Gœthe, s'accordent parfaitement avec mes projets et mes plans. Je vous dirai seulement qu'avec cette composition barbare je compte me mettre à mon aise... Je tâcherai que les parties soient agréables, amusantes, et puissent donner à penser : quant à l'ensemble, ce ne sera toujours qu'un fragment. »

Tel fut le sort de la plupart des œuvres de Gœthe, des

plus longues surtout : la pensée surabonde et fait éclater la forme; le philosophe gâte le poète. Ses deux ouvrages les plus importants, le poème de *Faust* et le roman de *Wilhelm Meister* sont les plus défectueux par la disposition générale. C'est surtout dans les œuvres courtes, spontanées, improvisées ou coulées d'un seul jet, comme ses poèmes lyriques, comme son *Hermann et Dorothée*, qu'éclate sa supériorité. S'il est plus grand ailleurs, ici il reste plus parfait, plus immortel.

Si dans notre rapide revue des littératures nous n'admettons en général que les grands noms, dans les grands écrivains eux-mêmes nous ne pouvons signaler que les œuvres principales. Gœthe, ce roi intellectuel de son siècle, ce Voltaire de l'Allemagne, si différent du nôtre, lui est comparable pour sa longue vie et son inépuisable fécondité. Privé par la mort prématurée de Schiller d'une tendre et utile amitié, il reprit seul et avec courage la route que, pendant quinze années, ils avaient parcourue ensemble. Gœthe avait alors cinquante-quatre ans; il continua d'être un esprit de premier ordre, un savant, un penseur, et même un grand poète, comme le prouvent ses *Sonnets*, son *Divan orient-occidental*, son *Retour de Pandore*, son roman des *Affinités électives*, ses continuations de *Faust* et de *Wilhelm Meister*, etc.; seulement ce grand esprit, obéissant à la loi inviolable du temps, avait, non pas décliné, mais changé. La première sève de l'imagination avait donné toutes ses fleurs : la pensée, la réflexion mûrissait maintenant ses fruits. Les œuvres d'art n'étaient plus que le voile léger de ses idées. L'allégorie, le symbolisme, prédominaient dans ses écrits sur la naïve peinture, comme la philosophie envahissait dans l'auteur le domaine de l'imagination. Le poète se transformait en penseur : Gœthe était trop vrai, trop sincère dans son style pour que ses compositions n'accusassent pas cette transformation. D'ailleurs Schiller n'était plus là pour l'avertir : une

longue habitude d'admiration imposait au public tous ses caprices; l'Allemagne l'écoutait avec reconnaissance; l'Europe entière prononçait son nom avec respect. Napoléon, en 1808, l'avait retenu pendant une heure, à une époque où les souverains de l'Allemagne sollicitaient comme une faveur quelques minutes d'audience. « Vous êtes un homme », lui avait dit l'empereur, et il avait placé, sur la poitrine du poète allemand, la croix de la Légion d'honneur.

Pour entrer de plain-pied dans la gloire, Gœthe n'avait plus qu'à mourir. Il mourut, ou plutôt s'endormit dans son fauteuil le 22 mars 1832, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

CHAPITRE VI

SCHILLER, PREMIÈRE PÉRIODE

La jeunesse de Schiller. — Ses premiers drames : *Les brigands; Fiesque; Intrigue et amour; Don Carlos.*

Nos lecteurs ont déjà entrevu, dans le chapitre précédent, la douce et sympathique figure du poète dont nous allons parler ici, de celui qui fut le rival, le complément, l'ami intime de Gœthe, le grand et bon Schiller.

Né à Marbach, en Wurtenberg, le 10 novembre 1759, Jean-Christophe-Frédéric Schiller, fils d'un chirurgien-barbier de régiment, élève de l'*école*, ou *académie*, ou *orphelinat militaire* de Charles-Eugène, de Wurtemberg, voué par l'ordre du duc à l'étude du droit d'abord et ensuite de la médecine, ne se sentait, dès son enfance, de goût que pour les lettres et la poésie. Il lisait en cachette et avec passion la *Messiade* de Klopstock, l'*Énéide* de

Virgile, le *Gœtz de Berlichingen* de son futur ami, ce qu'il pouvait avoir de Shakspeare, ce qu'il pouvait comprendre de J.-J. Rousseau. C'était l'époque d'insurrection morale et littéraire que nous avons désignée plus haut sous le nom de période *d'assaut et d'irruption*. Le jeune écolier contrarié dans ses goûts, irrité par le sentiment de sa dépendance et de sa pauvreté, livra son âme aux sentiments amers qui fermentaient alors dans toutes les jeunes têtes : il devint, comme Gœthe écrivant *Gœtz* et *Werther*, un poète de colère et de révolution.

Encore à l'école, en 1777, il commença son drame des *Brigands*. Il en prit l'idée dans un récit publié deux ans auparavant dans le *Magasin de Souabe*, et « offert au génie, disait l'auteur, comme un beau sujet de comédie et de roman ». Schiller accepta ce legs avec d'autant plus d'ardeur que l'auteur du récit, Schubart, poète plein de verve et hardi journaliste, lui semblait être, comme lui-même, une victime du duc Charles-Eugène. Attiré traîtreusement sur le territoire de Wurtenberg, Schubart s'était vu, cette même année 1777, jeté dans le château fort d'Asperg pour y expier quelques mordantes et trop spirituelles épigrammes. Le poète de dix-huit ans se fit à la fois son héritier et son vengeur : la sympathie du jeune homme pour « ce martyr de la liberté » n'est sans doute pas étrangère à l'amère violence du drame. Le héros qu'il adopta, Charles Moor, est un fils de famille, un étudiant libertin, un véritable enfant prodigue, « au demeurant le meilleur fils du monde », plein d'honneur, de courage, de générosité. Il veut revenir à son père, implorer et obtenir son pardon. Un frère puîné, qui convoite son héritage, un égoïste, un hypocrite, doué en apparence de toutes les vertus, supprime ses lettres, le calomnie auprès de leur père, le jette dans un accès de désespoir où Charles se fait chef de brigands et champion armé de *l'état de nature*. La pièce tout entière est une attaque contre les vices de la société,

une glorification de l'indépendance aventureuse qui se soustrait à ses lois. Franz Moor, l'homme pieux et régulier, devient un meurtrier, un parricide; Charles Moor, le brigand, le maudit, le déshérité, délivre son père et le venge.

Ce drame fermenta quatre ans dans la tête de l'écolier, qui de loin en loin en lisait à la dérobée quelques scènes à ses camarades, rassemblés en secret comme des conspirateurs. D'autres conceptions du même genre, des poèmes lyriques de la même inspiration jaillissaient en même temps de sa plume. Les études médicales allaient au petit pas au milieu de ces élucubrations fiévreuses; elles conduisirent pourtant le poète au grade de chirurgien d'un régiment de grenadiers. On dit que Schiller traitait ses soldats comme ses drames, contre toutes les règles, et n'en réussissait pas moins à les guérir.

Ce fut alors, en 1781, qu'il imprima à ses frais, et sans nom d'auteur, sur gros et laid papier, sa tragédie des *Brigands*. Au milieu du repos profond de l'Allemagne le cri de révolte de Charles Moor éclata comme un coup de tonnerre et excita partout une vive fermentation. Le baron de Dalberg, qui avait fondé et qui dirigeait le théâtre de Manheim, demanda et obtint sans peine le droit de jouer *Les brigands*. Ils parurent pour la première fois sur la scène le 13 janvier 1782. L'affluence des spectateurs était si grande que l'auteur, venu de Stuttgart en secret et sans demander de congé, put à peine trouver une place. Les trois premiers actes ne produisirent qu'un effet modéré; mais les grandes scènes des deux derniers, surtout la lutte de Franz contre ses terreurs et ses remords, électrisèrent l'assemblée. Ce fut un triomphe, un enthousiasme comme on en avait rarement vu au théâtre. La pièce fut bientôt jouée à Hambourg, à Leipzig, à Berlin, et partout avec un succès éclatant. L'obscur chirurgien de Stuttgart était dès lors un poète célèbre.

La pièce n'en était pas moins, comme le dit si bien Hegel, « un idéal non mûri, conçu par un jeune homme ». Schiller avoua lui-même dans la suite qu'il avait eu tort de peindre les hommes avant de les avoir vus et étudiés. De là ce fracas dramatique, ces exagérations, ces subtiles et monstrueuses perversités, ce désordre, ce mélange mal fondu de tous les tons, du trivial impudent et de l'emphase déclamatoire. Cependant il y avait là de la vie, de la passion. *Les brigands* sont restés populaires en Allemagne, ils sont demeurés au théâtre; et l'on ne peut nier qu'un drame qui émeut, intéresse, captive successivement plusieurs générations, ne soit une œuvre sinon belle, au moins forte et puissante.

Dans la même année 1782, Schiller publia l'*Anthologie*, mélange étonnant de lyrisme et de déclamation, de naturel et d'enflure, de hardiesses heureuses et excessives. On y remarque déjà des pièces entières bien voisines de la perfection, pour l'ensemble comme pour les détails, par exemple la ballade du *Comte Éberhard*, et *La bataille*, ce drame lyrique si entraînant, qu'on croirait composé au milieu de la mêlée. Schubart, du fond de sa prison, applaudit à cette verve plus déchaînée encore et plus puissante que la sienne. Mais le duc ne goûtait guère plus l'une que l'autre; il signifia au jeune poète l'ordre de ne plus rien imprimer, sinon des œuvres médicales. Schiller, ne pouvant se soumettre à cette contrainte, s'enfuit du Wurtemberg, et alla chercher sur d'autres terres allemandes la pauvreté, le dur travail et la liberté de son génie.

Pendant de longues années, presque toute sa vie, il eut à lutter contre la misère ou la gêne. Il n'échappait aux exigences tracassières d'un petit souverain que pour se livrer tour à tour à la hautaine protection d'un directeur de théâtre, aux spéculations égoïstes des libraires, aux

nécessités épuisantes de l'enseignement public. Marié et père de famille, il fut condamné à faire le rude métier d'homme de lettres, à vivre de sa plume, lui et les siens, à une époque où la plume était le plus ingrat des outils. A force d'énergie et d'intelligence, Schiller gagna à la fois son pain quotidien et sa gloire, mais il y perdit la santé et la vie.

A la première époque des compositions de Schiller, à sa période *d'assaut et d'irruption*, appartiennent encore deux œuvres dramatiques, la tragédie de *Fiesque* et le drame bourgeois *Intrigue et amour*. *Fiesque*, imprimé en 1783, joué l'année suivante à Manheim et à Berlin, marque déjà un progrès sur *Les brigands*. Le poète s'y place sur un terrain plus solide : ce n'est plus une romanesque et impossible aventure, c'est une action fondée sur l'histoire. Les faits et les noms historiques sont ici un frein qui limite les écarts de l'inspiration première. Schiller a voulu faire une tragédie républicaine, jeter feu et flamme contre les princes et les rois; et le voilà qui, forcé par l'histoire, devine et révèle le vrai caractère de ses conjurés, leur égoïsme, leur ambition, l'hypocrisie de leur patriotisme. Cette clairvoyance nuisit à l'effet du drame. Le parterre voulait des conspirateurs qu'il pût aimer jusqu'au bout. Le directeur força Schiller à changer son dénouement, à démentir l'histoire, à glorifier les conjurés et à faire réussir la conspiration.

Dans cette seconde tragédie, le poète ignore encore une portion essentielle de la réalité qu'il veut peindre, « l'éternel féminin ». Il le dégrade et le calomnie dans le rôle choquant de sa Julie; mais déjà quelques traits charmants se dessinent dans celui de Léonore. L'enflure juvénile des *Brigands* se complique ici d'afféterie et de préciosité, mélange insupportable en lui-même, mais qui laisse entrevoir pour l'aveuir l'espérance d'un style dégagé d'emphase et de déclamation.

Trois mois après *Fiesque*, la troupe de Manheim joua la tragédie bourgeoise qui a pour titre *Intrigue et amour*. C'était encore une œuvre révolutionnaire, une critique violente des petites cours d'Allemagne, de ce régime des maîtresses souveraines, des ministres rampants et despotes, prêts à tout pour parvenir et rester au pouvoir. L'antagonisme des classes, de la noblesse qui s'avilit et opprime, et du peuple qui mérite et souffre, y éclatait en ardente satire. Un contemporain, un ami de Schiller, nous apprend que ce drame était une galerie de portraits tirés presque d'après nature de la cour ducale de Stuttgart. Il va sans dire que le public applaudit à outrance. Le poète, comme dans ses œuvres précédentes, n'avait épargné ni la déclamation, ni l'enflure : ici toutefois les caractères sont plus vrais ; dans la plupart on sent que l'idéal et le naturel tendent à se fondre dans une juste mesure. Le rôle du musicien Miller, particulièrement, est parfois admirable de vérité et d'énergie.

Quelque succès qu'aient pu obtenir ses premiers essais dramatiques, Schiller parvenu plus tard à la maturité de son génie, ne les regardait plus qu'avec une véritable répulsion ; il s'opposait autant qu'il était en lui à ce qu'on les remît sur la scène. Ils appartiennent (deux des trois au moins) à ce genre de tragédies qu'on a justement appelées *pathologiques*, où la lutte dramatique est produite, non par le jeu naturel des vraies passions, des instincts éternels du cœur, mais par des événements exceptionnels, par des circonstances accidentelles et fortuites. Une lettre supprimée, un billet mal interprété devient le ressort principal du drame. Les intrigues y sont grossières et maladroites ; les scènes mal motivées, la plupart des personnages en dehors de la nature et de la vraisemblance. Ses méchants sont des monstres ; les hommes tombent dans la brutalité, les femmes dans l'affectation. Schiller manquait de cette grâce naturelle, de ce sentiment naïf du beau qui

caractérise même les débuts de Gœthe; et personne dans son honnête et modeste entourage ne pouvait suppléer à cette lacune par de délicats et sévères avertissements.

Malgré tous ces défauts, les premiers drames de Schiller font époque dans l'histoire du théâtre allemand. On peut même se demander si, dans les œuvres de sa maturité, le poète a jamais égalé la verve dramatique de ses débuts. Au milieu de leurs exagérations et de leurs maladresses, ils ont de l'âme et de la vie. Quelques caractères (le musicien Miller, le More de Fiesque, Fiesque lui-même) sont marqués d'une forte et individuelle empreinte : les scènes successives s'entraînent et courent au dénouement. Le poète ne tombe jamais dans la faute de ses jeunes contemporains, celle que Gœthe lui-même n'avait point évitée dans son *Gœtz de Berlichingen*, de prendre l'unité du personnage pour l'unité de l'action, une biographie dialoguée pour un drame. « Dans chacune de ces œuvres, disait très bien un critique contemporain, Louis Tieck, Schiller montre le vrai talent dramatique, cet instinct de la scène qui fait vivre et agir tout ce qu'il place sous nos yeux. Chaque discours fait faire un pas à l'action; chaque question, chaque réponse ajoute une maille au tissu. L'effet théâtral, la progression, la vie, toutes ces choses qui sont chez le poète des dons naturels, puisqu'il ne peut que les perfectionner et non les acquérir, font espérer que du milieu de ses conceptions bizarres, puissantes, grossières et pourtant poétiques, se développera un grand poète dramatique, dès que la lumière du vrai aura brillé de tout son éclat à ses yeux. »

Depuis sa fuite de Stuttgart (en 1781), Schiller avait mené une vie malheureuse et agitée. Changeant sans cesse de séjour, il avait résidé tour à tour à Manheim, à Oggersheim, à Bauerbach près de Meiningen, enfin une seconde

fois à Manheim; toujours poursuivi, au milieu de ses travaux les plus actifs, par les amers soucis de l'existence. Plus d'une fois la pensée du suicide s'était présentée à son esprit. Des plaisirs vulgaires, des liaisons indignes ou coupables avaient occupé mais non rempli ni calmé son cœur.

Les nobles penchants prirent enfin le dessus. L'amitié lui tendit la main et l'éleva dans une région plus pure. Il en sentait depuis longtemps le besoin. « Tout grand poète, écrivait-il, doit être capable d'une vive amitié, même quand il ne lui est pas donné d'en jouir. » Et ailleurs il déclare « qu'il lui faut un ami pour le réconcilier avec l'humanité qu'il n'a vue jusqu'ici que par ses côtés odieux. » Ce bonheur lui fut départi d'une manière étrange. En juin 1784, il reçut de Leipzig un paquet où il trouva, avec quelques cadeaux délicats, des lettres écrites par quatre inconnus, et pleines de chaleur et de passion pour Schiller et pour ses ouvrages. Cet hommage inattendu lui venait de Godefroi Kœrner, qui fut depuis conseiller d'appel à Dresde, et de trois autres personnes qui allaient s'allier à Kœrner et à sa famille. Par une bizarrerie incompréhensible, le poète ne répondit qu'au bout de sept mois à ce gracieux et romanesque envoi, qui fut néanmoins le point de départ d'une décisive et durable amitié.

Si vous voulez bien, écrivait-il, trouver à votre goût un homme qui a porté de grandes choses en son cœur, et n'en a fait que de petites, qui jusqu'à présent n'a devers lui que ses folies pour garant que la nature avait sur lui des vues particulières... mais qui peut aimer autre chose que lui plus que lui-même, et n'a pas de plus cuisant chagrin que d'être si peu ce qu'il voudrait être... si un tel homme peut vous devenir cher, notre amitié est éternelle, car je suis cet homme-là.

Ce n'est pas seulement à ses nouveaux correspondants, c'est à la postérité, c'est à nous que pensait le poète quand il ajoutait :

Quand je songe qu'il y a peut-être dans le monde plusieurs de ces

cercles où l'on m'aime inconnu, où l'on se réjouirait de me connaître; que peut-être dans cent ans et plus, lors même que ma cendre sera dispersée, l'on bénira mon souvenir et l'on me payera encore dans la tombe un tribut de larmes et d'admiration, alors je me réjouis de ma vocation de poète, et je me réconcilie avec mon destin souvent si dur.

Schiller se rendit à Leipzig près de ses nouveaux amis. Il vécut avec Kœrner dans le village de Gohlis, puis à Dresde et dans la riante campagne de Loschwitz. Là, tout entier aux joies de l'amitié, heureux d'avoir trouvé un noble cœur, un esprit capable de le comprendre, d'aspirer avec lui au bien et au beau en toutes choses, il répandit son âme dans un poème plein d'enthousiasme, un *Hymne à la joie*, qui marque une époque nouvelle dans ses poésies lyriques, et qui a mérité de devenir en Allemagne un chant populaire d'union et de fraternité[1].

Joie, étincelle des dieux, fille de l'Élysée, ivres de ton feu sacré, nous entrons dans ton sanctuaire. Ton magique pouvoir réunit ce que la coutume avait séparé par le glaive. Les mendiants deviennent les frères des princes à l'abri de tes douces ailes.

CHŒUR :

Embrassez-vous, ô millions d'hommes; que le monde entier reçoive ce baiser. Frères, au-dessus de cette tente d'étoiles habite notre père bien-aimé.

C'est dans cette heureuse expansion que Schiller reprit et termina une tragédie commencée depuis plusieurs années, *Don Carlos*[2]. Cette œuvre est un curieux mélange du passé et de l'avenir de notre poète : elle marque la limite de ses deux vies, et porte, dans la divergence de ses inspirations, les traces de son changement moral. Dans l'esquisse tracée à Bauerbach en 1783, la pièce devait être

1. A. Regnier, *Vie de Schiller*, page 61.
2. Ébauché en 1783, *Don Carlos* n'arriva qu'en 1802 ou même en 1804 à la forme définitive sous laquelle nous le possédons aujourd'hui.

une satire amère de la papauté et de l'inquisition; deux ans plus tard à Manheim, elle devenait un drame domestique dans une famille princière; aujourd'hui, à Dresde, c'est l'Évangile de la liberté des peuples. Des deux premiers travaux le poète n'a conservé que ce qui servait de lien et en quelque sorte de trame aux effusions de son lyrisme politique.

Ce changement de plan amena dans le drame la prééminence d'un nouveau personnage. Le marquis de Posa y jouait primitivement un rôle si effacé, que Schiller ne le mentionne même point dans une lettre contemporaine de la première esquisse, où il énumère les personnages principaux; maintenant il est le héros des derniers actes, il surpasse et domine Don Carlos lui-même. Malgré l'invraisemblance évidente et l'anachronisme choquant de ses opinions, c'est lui qui fait la grandeur et l'originalité de l'ouvrage : « le marquis de Posa est la poésie de l'idéalisme politique. »

Sous sa forme définitive, *Don Carlos* forme la clôture des drames de jeunesse de notre poète. Il est aux *Brigands*, à *Fiesque*, à *Intrigue et amour*, ce que le terme est à la route. Les trois premiers étaient un combat contre la société présente, celui-ci est un effort vers l'idéal politique de l'avenir. Schiller est devenu le poète de la liberté.

Au point de vue de l'art, *Don Carlos* est l'une des plus faibles créations de Schiller. Lui-même disait qu'une tragédie doit être achevée en six mois; celle-ci ressemble aux édifices de plusieurs âges dont les assises superposées se combattent et se contredisent. Le poète n'a pas pu réduire à l'unité les éléments divers produits par des temps et des dispositions différentes. De là l'incertitude et la mobilité des caractères, qui, dans la seconde moitié du drame, non seulement perdent toute leur consistance individuelle, mais encore se mettent en opposition avec toutes les lois

de la vraisemblance et de la possibilité. De là le décousu des incidents, la marche confuse et vague de l'action, l'allure fortuite du dénouement, qui, au lieu de naître de l'inévitable nécessité des circonstances et des rôles donnés, condition essentielle de toute catastrophe vraiment tragique, est produit par des moyens extérieurs, accidentels, par de grossiers malentendus.

Toutefois, même au point de vue de l'art, *Don Carlos* marque une importante révolution dans le talent de Schiller. Le changement est notable, même dans le style. A l'exemple de Lessing, dans son drame de *Nathan le Sage*, Schiller adopte ici le vers ïambique, pour donner à un sujet idéal la noblesse et la dignité de la forme. C'était rompre sciemment avec le naturalisme vulgaire de ses premiers drames[1].

CHAPITRE VII

SCHILLER, DEUXIÈME PÉRIODE

Séjour de Schiller à Weimar et à Iéna. Seconde éducation. — Étude d'histoire, de littérature grecque, de philosophie. Poésies philosophiques.

Déjà en 1784 Schiller avait été présenté à Charles-Auguste, duc de Saxe-Weimar, et admis à lui lire le premier acte de *Don Carlos*. Le duc lui avait conféré le titre de *Conseiller*, distinction précieuse, surtout alors, en Allemagne, mais distinction purement honorifique, qui lais-

1. Ces observations, comme beaucoup d'autres de notre livre, sont empruntées à l'excellent ouvrage de M. Hettner : *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. In drei Theilen.* Braunschweig, 1879, in-8°.

sait le poète en butte à toutes les angoisses de la pauvreté. Trois ans plus tard, en 1787, Schiller résolut d'aller se fixer à Weimar, où l'attiraient la perspective de la protection du prince et les avantages d'une société vraiment littéraire. Il n'y trouva qu'un accueil peu empressé : l'impression qu'il produisit à la cour fut plutôt étrange qu'agréable. Toutefois il s'y fit quelques amis, qui deux ans plus tard demandèrent et obtinrent pour lui une chaire de professeur à l'université d'Iéna (1789). Gœthe, revenu d'Italie, contribua beaucoup à cette nomination, qui fut pour Schiller un triple bienfait : elle l'arracha à la misère, le contraignit à de graves et sérieuses études, enfin elle lui permit d'épouser une jeune fille d'une famille et d'une éducation honorables, Charlotte de Langefield, dont l'amour fixa pour jamais les incertitudes de son esprit et de son cœur.

Depuis son départ de Manheim, Schiller devenait de jour en jour un autre homme. Un rayon d'espérance et de joie avait brillé à ses yeux; les passions tristes et dégradantes faisaient place à la sérénité de l'étude et aux jouissances calmes et désintéressées du vrai. Le premier progrès du poète dans ce que j'oserai appeler sa conversion fut de renoncer pour un temps à la poésie. Il sentit le besoin de rompre avec cette verve maladive qui avait été jusqu'alors sa principale, sinon sa seule inspiration[1], d'unir enfin une raison ferme et éclairée aux rêves fantastiques de son imagination. Il se trouva en 1787 dans le même état moral que Gœthe en 1780. Comme Gœthe, il imposa silence en lui-même à la muse turbulente de l'*assaut et irruption*. Mais ici encore éclate la diversité de leurs caractères. Gœthe, au sortir des effervescences et des tempêtes de sa

1. Quand il écrivait, il était en proie à une sorte de fièvre qui tendait à l'excès tous les ressorts de sa pensée. « Ce que je suis, disait-il, je ne le suis vraiment que par une exaltation de mes forces, qui souvent n'est pas naturelle. »

première jeûnesse, s'était tourné, par l'attraction naturelle de son esprit, vers la contemplation de la nature et de ses invariables lois; Schiller, l'homme de la vie intime, le poète futur de l'âme et du sentiment, alla chercher le calme de la pensée et la fermeté des opinions dans l'étude approfondie de l'histoire.

Pendant cinq ans, Schiller vécut presque exclusivement dans le monde du passé. Ce fut la période la plus laborieuse de sa vie. Souvent il travailla quatorze heures par jour : c'est alors principalement que se développèrent en lui les germes de la maladie qui devait l'emporter.

Don Carlos l'avait attiré vers l'étude de la période historique qui servait de base à son drame. En 1788 parut son *Histoire de la révolte des Pays-Bas*, fruit des travaux de sa première année de séjour à Weimar. Cette œuvre n'est malheureusement qu'un fragment, auquel l'auteur ajouta plus tard quelques morceaux complémentaires; mais par la grandeur de la conception, par la vie et le mouvement du récit, c'est incontestablement la plus remarquable des compositions historiques de Schiller. L'amour de la liberté, le plus sincère dévouement à l'humanité, animent toute la narration. On sent toutefois que l'écrivain plaide une cause plutôt qu'il n'écrit une histoire. De là parfois une partialité involontaire; de là une émotion puissante qui, jointe à ses habitudes antérieures de style et de pensée, jette un éclat un peu trop brillant sur l'introduction et sur le premiers tiers du récit. L'enthousiasme du Marquis de Posa échauffe encore et entraîne l'historien.

Il sait néanmoins s'assujettir aux lois essentielles du genre; il puise à toutes les sources qui sont alors accessibles, et le fait non seulement avec soin, mais encore avec une prudente critique. Tous les historiens modernes de la révolution des Pays-Bas nomment Schiller avec estime et reconnaissance. Le jugement qu'ils portent sur

Guillaume d'Orange diffère, il est vrai, de celui du poète-historien : nous pénétrons aujourd'hui ce qui échappait à Schiller, la dissimulation et l'égoïsme de ce puissant et mystérieux personnage; dans tout le reste les vues principales de l'écrivain allemand ont été confirmées par ses successeurs. Nul avant lui n'avait si bien placé dans leur vrai jour l'importance du rôle de Granvelle dans la lutte contre la Réforme, et les ressorts secrets qui firent naître la conspiration de la noblesse des Pays-Bas.

Mais ce qu'il faut admirer avant tout, c'est l'art de l'exposition, la force dramatique qui met en jeu les personnages, groupe les événements, fait revivre sous nos yeux les divers partis et les masses populaires. L'espoir que l'auteur exprimait dans une de ses lettres (12 février 1788) que « sous sa plume l'histoire deviendrait ce qu'elle n'avait jamais été encore », se réalisa au milieu de l'admiration universelle de ses contemporains. Ils reconnurent que Schiller était « le premier parmi les modernes qui eût traité l'histoire comme un art. »

Cette tendance était dangereuse pour l'écrivain : elle le devint plus encore pour le professeur. Schiller était précédé à Iéna par une immense réputation. Le jour où il ouvrit son cours (26 mai 1789), la salle ordinaire était pleine longtemps avant l'heure; bientôt la foule augmenta à un tel point que les habitants prirent l'alarme; on crut à un incendie; la garde du château s'inquiéta. Le nouveau professeur dut accepter sur-le-champ un autre amphithéâtre, le plus grand de l'université. Son entrée fut un triomphe; il eut peine à parvenir à sa chaire, à y monter. Il avait choisi pour sujet cette question : *Qu'est-ce que l'histoire universelle et pourquoi l'étudie-t-on?* Son discours fit grande sensation, et le soir les étudiants enthousiasmés lui donnèrent une sérénade.

Il arriva à Schiller ce qu'éprouvèrent bien d'autres professeurs gâtés par la popularité : il voulut justifier et

maintenir son succès; il visa à l'effet, plutôt qu'au solide de la science : il emprunta à Kant des idées philosophiques, dont il fit de brillantes généralités. « Ce qui manquait surtout au poète-professeur, dit Ad. Régnier, c'était cette préparation générale, cette instruction solide, lentement mûrie, à laquelle ne peuvent suppléer les recherches faites au jour le jour et pour la circonstance. » On s'apercevait, nous disent des témoins contemporains, qu'il ne savait bien souvent que de la veille ce qu'il venait enseigner. Mais le feu et la vigueur de sa parole, sa brillante imagination, ses aperçus lumineux séduisaient la jeunesse, qui lui pardonnait de changer son cours d'histoire en exercice d'éloquence. Schiller devançait de quarante ans les succès dangereux de Cousin, de Villemain, d'Ozanam, de Lerminier, d'Edgar Quinet.

Ces triomphes oratoires étaient achetés bien cher, comme ils le sont presque toujours. Schiller s'était condamné à un travail forcé qui l'excédait. A son cours public et gratuit il avait voulu joindre un cours privé, dont il attendait un petit revenu. « Tous les jours, écrit-il à Kœrner, il me faut composer une leçon entière et la mettre par écrit, tous les jours près de deux feuilles d'impression, sans compter le temps que prennent les lectures et les extraits ! » Cependant au bout de quelques mois le professeur eut recours à l'improvisation, qui lui réussit, mais ne le dispensa point de l'énorme travail de la préparation.

Il nous reste de ce premier enseignement, outre la leçon d'ouverture, trois dissertations historiques : *Quelques idées sur la première société humaine en prenant pour guide la tradition mosaïque; La mission de Moïse; La législation de Lycurgue et de Solon.* En dépit, ou peut-être à cause du succès qui en accueillit la naissance, ces traités sont les plus faibles des productions historiques de Schiller.

Bientôt sa raison le ramena sur le terrain solide des

faits. A l'exemple de la *Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France*, qu'on publiait à Londres, Schiller entreprit en 1789 de traduire et de fondre en un vaste ensemble une série de mémoires historiques, dont il formerait ainsi un grand tableau d'histoire universelle. C'était devancer la féconde pensée de Guizot. La collection que le professeur d'Iéna commença alors, fut continuée avec succès par Paulus et Woltmann, et arriva en 1806 à former un ensemble de trente-trois volumes. Le premier contenait le discours de Schiller sur *Les migrations des peuples, les croisades et le moyen âge* : c'était le sujet qu'avait choisi le professeur pour son cours de 1790. Soutenu ici par de sérieuses études, Schiller traita cette question avec tant d'élévation et de vérité, qu'il mérite d'être considéré comme l'un des premiers écrivains qui aient apprécié avec justice le moyen âge.

L'*Histoire de la guerre de trente ans* fut l'œuvre des deux années suivantes (1790-92). Ici nous avons à regretter pour l'auteur non seulement la pénurie de ses sources et l'insuffisance de ses informations, mais encore les limites de son point de vue. Il n'aperçoit dans cette commotion universelle de l'Europe qu'une guerre de religion: il ne fait pas ressortir assez la grande coalition contre la suprématie de la maison d'Autriche, dont les effets se mêlent, s'entrelacent et souvent se croisent avec ceux de la rivalité des sectes. Il ne la montre que comme un épisode, au lieu d'y voir le ressort principal des événements et des caractères. Gustave-Adolphe n'y apparaît que comme un pieux protestant, un héros de sa foi. L'ensemble de la narration est plus pittoresque que politique. Dès que Tilly a disparu de la scène, la lutte n'est plus qu'un combat de géants entre les deux plus grands capitaines du siècle, le roi de Suède et Wallenstein. Quand ils disparaissent à leur tour, l'intérêt languit : il semble que tout est fini avec eux; tandis qu'en réalité c'est dans les

dix dernières années seulement que la guerre entre dans sa période importante et décisive pour les intérêts de l'Europe. En somme l'*Histoire de la guerre de trente ans* a moins de valeur comme appréciation des événements que comme peinture dramatique et vivante. Mais sous ce rapport, l'œuvre de Schiller doit prendre place parmi celles des plus grands maîtres de tous les âges et de toutes les nations.

Schiller historien a rendu à l'Allemagne un service considérable : il fut le premier qui tira l'histoire hors de l'école, et en fit une chose vivante et populaire. A ce point de vue, il mérite tous les éloges que des hommes tels que Niebuhr et Gervinus lui ont décernés.

Lui-même recueillit de ses études historiques un immense avantage : il devint un autre homme. C'est par l'histoire qu'il acheva de se délivrer de l'influence de J.-J. Rousseau. Ses opinions, ses sentiments furent désormais plus sérieux, plus conformes à la réalité des faits.

A la même époque Schiller joignit à l'histoire une autre étude, qui devint pour lui un nouvel et précieux élément d'éducation. Il fut frappé et séduit, comme Gœthe l'avait été quelques années auparavant, par la pure et sereine beauté avec laquelle l'humanité apparaît dans la poésie des Grecs. Voss, par sa traduction d'Homère, lui ouvrit un nouveau monde. Jusqu'alors Schiller ne s'était nourri que de poètes modernes : il avait entièrement négligé la littérature grecque et peu cultivé même les lettres latines. En 1788 il lut avec suite l'*Iliade* et l'*Odyssée :* il les lut dans sa douce retraite de Rudolstadt, dans le cercle charmant où il allait bientôt choisir la compagne de sa vie. « En l'écoutant, écrit une des auditrices, il nous semblait qu'autour de nous ruisselait une nouvelle source de vie. Cette large peinture de l'humanité dans ce qu'elle a d'éternellement vrai, d'impérissable, nous pénétrait jusqu'au

fond de l'âme ». D'Homère on passa aux tragiques : à la demande de sa fiancée, Schiller traduisit l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, quelques scènes de ses *Phéniciennes*, et enfin l'*Agamemnon* d'Eschyle, qu'il déclare « l'une des plus belles choses qui soient jamais sorties d'une tête de poète ». L'impression que ces lectures et ces admirations produisirent sur notre poète se retrouve dans son excellente élégie des *Dieux de la Grèce*. En la lisant il semble qu'on change de climat et de siècle ; l'antique mythologie se réveille dans toute sa jeunesse. Nous ne sommes plus sous le ciel brumeux de la Germanie ; la lumière et la joie coulent sur nous à longs flots. Les nymphes, les oréades murmurent et frémissent autour de nous dans les sources pures, les chars courent dans la carrière, les cris des Ménades annoncent l'arrivée de Bacchus. Les fantômes odieux s'enfuient loin du lit des mourants : c'est un baiser qui recueille sur leurs lèvres décolorées le dernier soufle de la vie.

Il était difficile que cette adoration du beau ne conduisît pas Schiller à la recherche du vrai, à la philosophie, qui devait être le couronnement de toutes ses études, la clef de voûte de ses opinions. Il vivait alors à Iéna. Or c'est le principal avantage de ces petites villes universitaires, qu'elles rendent impossible la séparation absolue, l'isolement arbitraire des diverses branches du savoir. Dans toutes les rues d'Iéna Schiller n'entendait parler que de la philosophie de Kant : il était lié d'amitié avec quelques-uns de ses plus fervents disciples ; sa leçon d'ouverture était déjà toute pénétrée des doctrines du philosophe de Königsberg. En 1790, l'année même où Schiller réfléchissait le plus sérieusement sur les principes de la poésie, et songeait à créer une nouvelle esthétique, parut l'esthétique de Kant, la *Critique du jugement*. Une maladie, qui éloigna le poète professeur de tout autre travail,

lui donna le temps de lire et de penser. « Tu ne devinerais pas, écrit-il à Kœrner, quel est l'objet de mes lectures et de mes études, ce n'est rien moins que Kant. Sa *Critique du jugement* m'attire par la lumière nouvelle qu'elle fait jaillir, et m'inspire un vif désir de pénétrer davantage dans le cœur de sa philosophie. »

Un heureux hasard vint favoriser cette tendance. Le duc de Holstein-Augustenbourg, Chrétien-Frédéric, apprenant la situation précaire du poète, lui offrit avec une délicatesse de forme qui rendait le refus impossible, un présent de trois mille thalers, réparti en une pension annuelle de trois années consécutives, sans autre condition que de prendre du repos et « d'éloigner le danger qui menaçait sa vie ». Le loisir que cette libéralité procura à Schiller fut consacré presque exclusivement à l'étude des doctrines de Kant, dont il devint dès lors un zélé disciple, mais un disciple original, capable de contredire et de compléter son maître.

Les deux principales compositions où Schiller expose le résultat de ses méditations philosophiques sont le traité *De la grâce et de la dignité*, et les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. La philosophie de Schiller est toute poétique, ou plutôt sa philosophie et sa poésie ne forment qu'une seule chose. L'esthétique, la science ou plutôt le sentiment du beau, est pour lui le principe de la morale comme celui de l'art. La vie, comme le poème, a pour but de réaliser l'idéal que l'enthousiasme a conçu. L'homme vertueux est le plus noble des artistes : son œuvre admirable c'est lui-même. La beauté de la vertu, comme celle de toute chose vivante, c'est la libre expansion d'un être qui se développe spontanément, sans contrainte, et se conforme instinctivement à l'éternelle loi de sa nature. La science a pu ignorer cette sublime vocation de l'homme, cet *idéal esthétique*, comme l'appelle le poète-philosophe; mais les artistes antiques, les sculpteurs grecs,

l'avaient pressentie et merveilleusement exprimée : ils l'avaient transportée dans l'Olympe. Le calme, la sérénité, l'absence de tout but à atteindre, de tout souci, de tout devoir imposé, éclatent sur le front majestueux de leurs dieux. C'est là ce qui en fait l'inimitable beauté.

Une fois en possession de sa doctrine philosophique, de sa foi morale et littéraire, Schiller sentit de nouveau le besoin inné de son âme d'artiste, le besoin irrésistible de la poésie; d'une poésie nouvelle, pure, sereine, quoique ardente et passionnée, mais passionnée pour ce qui est éternellement vrai, beau, désintéressé, impersonnel. Deux poèmes, tous deux didactiques, mais dont le second est un brillant retour à l'inspiration lyrique, marquent le commencement et la fin du temps qu'il consacra à la philosophie. Dans le premier, *Les artistes*, il semble qu'on voit le poète se transformer en philosophe ; dans le second, *L'idéal et la vie*, le philosophe redevenir poète.

Les plus remarquables parmi les poésies lyriques de cette période sont *La nature et l'école*, intitulée aujourd'hui *Le génie*, attaque poétique contre la sécheresse de cœur de la doctrine de Kant; les vers *A un jeune ami qui se consacrait aux études philosophiques*, pièce inspirée par le même sentiment; l'excellent poème intitulé *La danse;* et au premier rang celui qui a pour titre *La dignité des femmes*,

A ces indications joignons encore les suivantes : *La puissance du chant ; L'élégie* ou, comme on l'intitule aujourd'hui, *La promenade; L'idéal;* enfin *Le royaume des ombres*, aujourd'hui *L'idéal et la vie*. C'est dans ce poème que la pensée, le sentiment intime de Schiller, au sortir de ses études philosophiques, a trouvé sa plus complète expression. « J'avoue, écrit le poète à Guillaume de Humboldt, en lui envoyant ces vers, que je n'en suis pas médiocrement satisfait et que si jamais j'ai mérité la bonne opinion que vous avez de moi, c'est par cette production. »

Mais quel que soit le mérite de toutes ces poésies philosophiques, il serait à regretter que Schiller y eût renfermé son génie : il aurait eu alors à redouter le sort de Tantale qui, trompé dans son amour pour la reine des dieux, n'embrassait de ses plus ardentes étreintes que des nuages fugitifs. Par bonheur il redescendit sur la terre, et, sans renoncer au divin nectar de l'idéal, il en parfuma toute une série de poèmes qui sont aujourd'hui ses titres les plus légitimes à l'admiration de la postérité.

CHAPITRE VIII

SCHILLER, TROISIÈME PÉRIODE

Maturité et chefs-d'œuvre de Schiller. — Ballades, poésies lyriques, théâtre.

En retournant à la poésie, après ses excursions philosophiques, Schiller ressemblait à un voyageur enrichi qui revient dans sa patrie. « Il est grand temps, écrivait-il, que je ferme, pour un temps au moins, l'échoppe de la philosophie. Mon cœur a soif d'un sujet palpable. » « L'an 1794 fut dans la vie de Schiller, dit Guillaume de Humboldt, le moment de la crise la plus extraordinaire que jamais homme ait éprouvée dans sa vie intellectuelle. Son génie poétique, inné et créateur, rompit, comme un torrent gonflé, les obstacles que lui opposait la spéculation abstraite. »

Mais, dans cette voie nouvelle, Kœrner, son ami providentiel de Leipzig, ne pouvait plus être son vrai guide; Guillaume de Humboldt lui-même et Fichte, avec lesquels il entretenait à Iéna une précieuse amitié, étaient plus

utiles au penseur qu'au poète. Pour qu'il marchât dans cette carrière avec sûreté et succès, il ne fallait rien moins que son alliance avec Gœthe.

Nous avons vu, au chapitre V, ces deux esprits si divers, placés, comme dit Gœthe lui-même, aux antipodes l'un de l'autre, se connaître, se comprendre, se devenir nécessaires. Schiller avouait, au début de ces relations, « que leurs entretiens avaient mis en mouvement toute la masse de ses idées ». Leur alliance fut, selon l'expression bien germanique de Gœthe, « l'union de l'idéal et du réel, la lutte qui peut-être ne se videra jamais entre l'*objet* et le *sujet* »; Gœthe, passionné pour la nature vivante, pour tout ce qui existe dans la création, s'élevant par la force du génie, de la forme à l'idée, de ce qu'on voit à ce qu'on rêve : Schiller parti du rêve, allant de l'idée pure à la forme réelle. C'est sur ce terrain commun de la réalité qu'ils se rencontraient tous deux, l'un montant vers l'idéal, et sûr de l'atteindre; l'autre en descendant, comme un messager céleste, et communiquant aux créatures d'origine vulgaire l'étincelle divine qu'il avait dérobée au ciel.

Après la grande bataille des *Xénies*, livrée et gagnée par les deux poètes amis[1], les envieux une fois domptés, les ennemis réduits au silence, l'Allemagne était attentive et les deux maîtres pouvaient se faire entendre.

Ce fut alors que Schiller composa ses plus belles œuvres. L'année 1797, « l'année des ballades », produisit sous sa main une riche moisson : *Le plongeur*, *Le gant*, *La caution*, *Le combat contre le dragon*, *L'anneau de Polycrate*, *Les grues d'Ibycus*, etc. Ce sont, dit M. A. Régnier, dans de petits cadres, autant de touts parfaits, qui valent, on peut le dire, de longs poèmes. Unité du tableau ou du récit, accord harmonieux des parties, conduite habile et mouvement de l'action, juste tempérament de l'idéal et du

1. Voir ci-dessus, page 288.

réel, inimitable perfection du style et du rythme, rien ne manque à ces œuvres charmantes. Ce n'est point par l'étrangeté, par l'audace qu'elles se distinguent, comme souvent les premières poésies; quoiqu'elles soient bien de leur temps, de leur pays, de leur auteur, elles sont belles au même titre que tous les chefs-d'œuvre durables, originales sans être singulières, belles de cette beauté vraie et universelle que l'homme ne cesserait d'admirer qu'en cessant d'être humain par l'esprit et par le cœur.

Schiller ne fut pas moins heureux alors dans la poésie lyrique proprement dite. C'est à cette époque qu'appartiennent quelques-unes de ses plus gracieuses et de ses plus puissantes productions en ce genre, par exemple *La rencontre*, *Le secret*, *L'attente*, poèmes qui sont tellement dans l'esprit et dans la manière de Gœthe, que si nous ne savions, par des témoignages positifs, qu'ils sont l'œuvre de Schiller, nous pourrions, pour eux comme pour quelques épigrammes des *Xénies*, douter auquel des deux amis nous devons les attribuer. Ici Schiller a conquis ce qui lui manquait jusque-là, le don de créer une situation, un sentiment extérieur à lui-même et de vivre poétiquement dans une vie qui n'est plus la sienne.

Dans l'année 1799 parut le poème intitulé *La cloche*, « la plus parfaite, au point de vue de l'art, de toutes les œuvres lyriques de Schiller, dit M. Hettner. Le travail, les progrès de la fusion de la cloche fournissent au dialogue du maître et de ses ouvriers l'occasion la plus naturelle, le thème le plus varié et le plus complet dans son unité. Sans effort, sans recherche, le poète s'élève, des considérations que lui suggèrent les divers emplois de la cloche, aux peintures les plus larges de la vie domestique et de la vie publique. Il rencontre et inspire les émotions les plus tendres et les plus solennelles de la poésie lyrique. Sa langue et sa versification y atteignent un pouvoir de peindre auquel les ballades elles-mêmes n'avaient pu parvenir. »

Guillaume de Humboldt, dans la préface de sa correspondance avec Schiller, apprécie ainsi ce poème[1] : « Je ne connais pas une seule œuvre, dit-il, dans quelque langue que ce soit, qui renferme, dans une étendue si restreinte, un si vaste ensemble poétique, qui parcoure d'un élan si vraiment lyrique toute l'échelle des sentiments les plus profonds, toute la vie de l'homme avec ses événements et ses époques les plus importantes. C'est une épopée dont la nature même a tracé le plan et les limites. »

Ce qui, dans ce petit drame lyrique et descriptif, mérite le plus d'admiration, c'est que cette chaleur d'éloquence, cette vérité de sentiment est excitée dans le cœur du poète, non par un individu, par un événement particulier, mais par l'humanité tout entière comprise dans son ensemble, embrassée dans ses joies et dans ses douleurs. Sans sortir des généralités, si froides pour tout autre, Schiller trouve dans son âme les accents les plus tendres. L'émotion sincère qui respire dans toutes les parties du poème fait plus que racheter ce que le cadre peut avoir de trop artificiel.

Toutefois, ce qui devait mettre le comble à la gloire de Schiller, c'était le drame, non plus le drame de ses débuts, le drame *d'assaut et d'irruption*, mais celui que ses forces nouvelles se sentaient capables de créer. Les plus illustres de ses amis, G. de Humboldt, le coadjuteur Dalberg, Wieland, le poussaient dans cette voie. Jean de Müller avait prédit que si l'Allemagne devait avoir son Shakspeare, elle le trouverait en Schiller. Weimar avait alors un théâtre permanent : Gœthe en était le tout-puissant directeur. Après quelques hésitations sur le choix du sujet, Schiller se décida pour un épisode tragique qui l'avait frappé longtemps auparavant dans ses études de la guerre de Trente ans, la mort de Wallenstein.

Transporté sur la scène, ce sujet devait avoir pour des

spectateurs allemands un saisissant intérêt : c'était leur histoire nationale qui se déroulait à leurs yeux dans une de ses plus terribles époques. De plus au moment où Schiller composait son œuvre, l'agitation qui soulevait alors en Europe toutes les passions politiques et présageait de si violents orages, préparait les esprits aux émotions austères d'une grande tragédie historique.

L'ère nouvelle qui s'ouvre aujourd'hui... donnera aussi de l'audace au poète, dit Schiller dans son prologue. Il quittera l'ancienne voie, il vous tirera du cercle étroit de la vie bourgeoise, pour vous transporter sur un théâtre plus élevé, qui ne sera pas indigne du caractère imposant de l'époque où nous nous agitons dans nos efforts. Les grands sujets peuvent seuls remuer les profondeurs de l'humanité. Dans un cercle étroit, l'esprit se rétrécit; l'homme grandit en prenant un grand but. Et maintenant que nous touchons à la fin sérieuse de ce siècle où la réalité est de la poésie, où nous voyons sous nos yeux de puissantes natures combattre pour un prix important, où la lutte éclate entre les deux grands intérêts de l'humanité, le pouvoir et la liberté; maintenant l'art du théâtre doit prendre un vol plus élevé et ne doit pas rester au-dessous du théâtre de la vie[1].

Ce n'est pas que le poète se fît illusion sur la valeur réelle de son personnage principal. « Le caractère de Wallenstein, écrit Schiller à ses amis, n'a rien de noble; il ne fait preuve de grandeur dans aucun acte particulier de sa vie ; il a peu de dignité. Pour le relever, il aurait besoin du succès, et le succès lui manque : son entreprise, moralement mauvaise, est historiquement malheureuse. » Comment donc en faire un héros de tragédie? En concevant le drame à la manière antique, en plaçant au-dessus du personnage principal un acteur plus grand que lui, un acteur invisible et effrayant, la fatalité. Wallenstein sera, comme l'Œdipe roi de Sophocle, une grande, mais impuissante victime, un magnifique jouet de l'inéluctable destin.

1. Ce prologue était prononcé en 1798.

Wallenstein lui-même le sent et le sait : il a foi à la destinée, aux étoiles; il a son astrologue, dont il attend docilement le signal. Comme Attila, il se croit le glaive dont une main divine tient la garde. Ce rêve d'un fanatique terrible est un fait si important dans le drame de Schiller que l'acteur Fleck, qui créa d'une manière inimitable le rôle de Wallenstein, en avait fait le trait dominant de sa physionomie. « Dès qu'il entrait en scène, raconte un critique du temps, les spectateurs croyaient apercevoir une puissance invisible planant au-dessus de sa tête. Dans chaque parole qu'il prononçait, on sentait une allusion à la protection surnaturelle qui appartenait à lui seul. Il semblait que cet homme, marqué au front par le destin, vivait dans une hallucination effrayante; et chaque fois que sa voix s'élevait pour parler des *étoiles* et de *leur influence*, nous éprouvions une espèce de frisson. »

Toutefois cette superstition personnelle à Wallenstein ne suffit pas au poète; il veut lui faire une fatalité réelle, qui le pousse, qui l'entraîne malgré lui à la rébellion, à la mort. Mais cette fatalité moderne ne peut être qu'historique : il faut que les circonstances, les événements politiques dont il est le centre, l'enveloppent comme un filet, se resserrent de plus en plus autour de lui, enlacent et déterminent sa volonté. Le général est ambitieux, mais non pervers; il ne songe pas à trahir; mais voici que son pouvoir grandit; l'armée l'adore. « Ce n'est pas de l'empereur, dit le colonel Buttler, que nous avons reçu Wallenstein pour général; c'est par Wallenstein que nous avons l'empereur pour maître. » Sa puissance éveille les soupçons de la cour. On l'a déjà disgracié; on va le destituer une seconde fois. Le roi de Hongrie, le jeune fils de l'empereur est là tout prêt à prendre sa place, les colonels placés sous ses ordres prêtent à Wallenstein serment de le défendre; les Suédois sont en pourparlers avec lui; le sort veut lui donner une couronne. La cour a surpris ces

nouvelles, intercepté des messagers. Restât-il fidèle, il sera jugé traître ; il n'a d'asile que la rébellion.

L'inconvénient de cette fatalité rationaliste, c'est qu'elle ne pouvait se poser en un mot au début du drame, comme celle du théâtre grec, à laquelle suffit une prédiction, un oracle. Ici il fallait l'exposer longuement, l'expliquer par les faits, par l'action. De là l'énorme longueur des préliminaires : une introduction d'abord, *Le camp de Wallenstein*, en onze scènes ; puis un drame préparatoire en cinq actes, *Les piccolomini ;* en dernier lieu, une tragédie finale, *La mort de Wallenstein*, en cinq actes aussi, dont les deux premiers appartiennent encore à l'exposition, et faisaient d'abord partie du drame précédent : onze actes en tout pour une seule action, c'est beaucoup, même chez des Allemands.

D'ailleurs cette étude patiente d'une rébellion progressive avait en elle-même quelque chose de sombre et d'austère ; Schiller le sentit : il y introduisit l'épisode des pures et naïves amours de Max et de Thécla, qui constitue une intrigue secondaire, et traverse les combinaisons politiques comme un souffle rafraîchissant. Ses auditeurs lui en surent gré ; « les rôles tout lyriques de Max et de Thécla, ces jeunes cœurs si tendres à la fois et si forts, étaient les plus goûtés et les plus applaudis ; les endroits préférés, c'étaient ceux où l'action languit au dehors ; où, de la scène, le poète la transporte dans les profondeurs de l'âme. » N'était-ce pas pour Schiller une invitation formelle à traiter désormais des sujets où la part du cœur fût plus étendue que celle de la pensée ? Il entendit ou devança cet appel, et à peine Wallenstein terminé, il commença *Marie Stuart*.

La tragédie de *Marie Stuart* est dégagée de l'échafaudage préparatoire qui encombrait Wallenstein. Schiller, au moment où il en dessinait le plan (1799), se félicitait,

dans une lettre à Gœthe, d'avoir mis de côté les faits politiques et même le jugement de Marie, pour commencer par sa condamnation. Le grand artiste sentait qu'il se rapprochait ainsi de l'unité condensée des tragiques grecs, en particulier de celle de l'*Œdipe-roi*, son admiration et son modèle. Dès lors il n'avait pas à faire une suite de tableaux divers, mais la peinture d'une seule souffrance, d'une seule *situation* (c'est le terme de Schiller lui-même) progressive dans la douleur. Aussi, outre Sophocle et Eschyle, étudiait-il alors, comme le prouvent ses lettres et son journal, les tragédies d'Euripide.

Le sujet est traité avec un art admirable. Marie nous est présentée plus jeune que dans l'histoire, douée de toute la beauté et de toutes les grâces de son sexe : l'amour de Leicester et de Mortimer, la jalousie d'Élisabeth en rendent un éclatant témoignage. Des fautes, des crimes même pèsent, il est vrai, sur son passé, mais ces égarements de la jeunesse et du pouvoir ont été expiés par de cruelles épreuves, par un long repentir. Marie n'en est que plus touchante aujourd'hui, que plus douce, plus humble, plus détachée d'elle-même : le vrai crime qui va lui coûter la vie, c'est son droit légitime à la couronne d'Angleterre, c'est surtout sa beauté, par laquelle elle éclipse son odieuse et jalouse rivale. Le bonheur qu'elle ressent, quand pour la première fois il lui est donné de sortir de sa triste prison et de respirer l'air pur du jardin, la lutte qui, pendant l'entrevue des deux reines, s'élève dans l'âme de Marie entre l'humilité de la prisonnière et la fière dignité de la souveraine, l'inflexible grandeur et la sérénité paisible de ses derniers moments, tout cela est de la plus vraie, de la plus saisissante poésie.

La conduite de l'action n'est pas moins admirable : elle se rapproche d'une manière frappante de celle de la tragédie grecque, de celle de l'*Œdipe-roi*. La fatalité plane depuis le début sur la tête de sa victime. La sentence

est prononcée ; la haine d'Élisabeth ne recule pas même à la pensée d'une exécution secrète. Nous attendons avec une douloureuse anxiété le dénouement terrible. Tout ce qui semble promettre une délivrance (les intelligences entre Leicester et Marie, le dévouement de Mortimer) ne fait que resserrer la trame de la destinée. La scène décisive est la rencontre des deux reines. Quelle qu'en puisse être l'invraisemblance morale, une fois amenée par un grand art de préparation, elle est tout à fait dans l'esprit des péripéties du théâtre grec, et produit une impression profonde. L'événement que la reine d'Écosse appelait comme un bonheur, est pour elle une nouvelle infortune; l'entrevue longtemps souhaitée devient son arrêt de mort. Jamais Schiller ne s'est approché davantage de cette terrible ironie tragique, caractère saisissant de l'art de Sophocle[1].

Quinze jours après la première représentation de *Marie Stuart* (1800), l'infatigable Schiller commençait sa *Jeanne d'Arc*. En moins de neuf mois, cette nouvelle pièce était terminée, et se jouait successivement à Leipzig, à Berlin, à Weimar. Ce fut pour le poète une série de triomphes. Un soir, à Leipzig, les spectateurs le reconnurent dans une loge : à la chute du rideau, après le premier et après le second acte, un cri unanime de « vive Schiller ! » éclata dans toute la salle; et, quand il sortit du théâtre, la foule qui l'attendait se rangea sur deux haies pour lui ouvrir un passage et le suivit de ses acclamations.

C'était en effet une œuvre bien remarquable et excellente pour un public étranger aux souvenirs patriotiques qui s'attachent à l'héroïque Pucelle. Schiller intitule sa pièce *Tragédie romantique;* c'est « romanesque » qu'il aurait dû dire. Sa Jeanne n'est qu'à moitié celle que nous con-

1. H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur*.

naissons, que nous admirons avec une pieuse reconnaissance. Elles se confondent encore dans les deux premiers actes, et alors l'inspiration lyrique du poète est digne de sa sainte héroïne; mais, à la fin du troisième, Schiller se sépare de la tradition; il substitue un roman vulgaire à la grande et merveilleuse histoire; il ôte à l'admirable fille deux choses que tout son génie ne pourra remplacer, la pureté absolue du cœur et le cruel dénouement du bûcher.

Si l'on se résigne à cette double perte (et des spectateurs allemands n'avaient aucune peine à s'y résigner), la Jeanne de Schiller offre un vif intérêt. L'auteur, toujours épris de l'idéal classique, a conçu l'audacieux projet de placer ici encore, dans un sujet chrétien, un ressort analogue à l'antique fatalité du théâtre grec. L'intervention divine, la mission surnaturelle de Jeanne, la condition à laquelle la protection céleste lui est accordée, vont tenir lieu ici de l'action formidable du destin chez les poètes grecs.

La voix divine qui l'envoie contre l'ennemi ordonne en même temps à Jeanne de « fermer son cœur à tout amour terrestre. » Cette mission et cet ordre constituent le ressort du drame. Quand, anoblie par le roi et par ses victoires, elle voit les plus nobles seigneurs, Dunois et La Hire, solliciter sa main, quand le roi lui-même l'engage à choisir un époux : »

Je suis, répond-elle, la guerrière du Dieu tout-puissant; et je ne puis être l'épouse d'un homme... Malheur à moi si, tandis que je porte dans la main le glaive de mon Dieu, je nourrissais dans mon cœur frivole un sentiment d'affection pour une créature terrestre... Les regards des hommes et leurs désirs sont pour moi une terreur et un sacrilège.

Et voilà que la fière et noble guerrière rencontre, au milieu des combats, l'écueil où vont se briser à la fois sa résolution et sa puissance surhumaine. Un chevalier anglais, qu'elle était sur le point d'immoler, a touché soudainement son cœur. Jeanne se sent infidèle à sa mission;

la protection céleste l'abandonne : son propre père vient à Reims l'accuser publiquement de sorcellerie; la voix du tonnerre semble par trois fois confirmer cette accusation terrible. Jeanne n'ose élever la voix pour se justifier; tout le monde la croit un instrument de l'enfer, tout le monde la fuit; elle devient prisonnière des Anglais. Lionel, le chevalier qui a ému son cœur, et qui l'aime à son tour, sollicite son amour et sa main; mais Jeanne, qui n'a fléchi que dans une heure de faiblesse, revient maintenant à elle-même. Elle le repousse; elle n'a plus d'autre amour que sa patrie : à la France seule elle dévouera sa vie. Alors, comme Samson captif, la noble fille retrouve sa force : à la vue du combat qui l'entoure, des Anglais qui triomphent, de son roi qu'on fait prisonnier, elle brise ses fers, s'élance dans la mêlée, délivre Charles VII, et, atteinte d'une blessure, meurt victorieuse et souriante, son étendard à la main.

Cette conclusion, si pâle auprès du dénouement réel, est tout à fait conforme à l'esprit du théâtre grec; elle tempère le tragique par l'attendrissement; « elle rappelle, dit M. Hettner, celle de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. » Par une faiblesse d'un instant, la Pucelle est retombée à la condition terrestre : invincible auparavant dans tous les combats, aujourd'hui elle doit acheter la victoire au prix de sa vie. Mais en triomphant d'elle-même, elle s'absout et se glorifie : sur la terre, elle sera l'envoyée de Dieu, la sainte et vénérée libératrice; au ciel, elle va monter dans l'éternelle gloire.

Voyez-vous là-haut l'arc-en-ciel! Les cieux ouvrent leurs portes d'or. *Elle* est là, brillante au milieu du chœur des anges; elle porte son fils éternel sur son sein et étend vers moi ses bras avec un doux sourire. Que se passe-t-il en moi? Des nuages légers me soulèvent; ma lourde cuirasse se transforme en ailes. La terre fuit derrière moi. Là-haut!... Là haut!... Courte est la douleur, éternelle est la joie.

En face de ces magnificences de la poésie, on comprend,

sans la partager tout à fait, l'admiration enthousiaste des Allemands; on conçoit que Gœthe ait pu proclamer cette tragédie l'œuvre la plus parfaite de Schiller au point de vue de l'art. En effet, le génie du poète n'a été vaincu ici que par le sublime de l'histoire.

Dans *La fiancée de Messine*, espèce de *Thébaïde*, avec ses *Frères ennemis* (1803), Schiller voulut pousser plus loin encore que dans ses trois précédentes tragédies l'imitation des tragiques grecs, et leur peinture de l'impitoyable fatalité; il imita même leur mélange formel et systématique de la poésie lyrique avec le drame par l'introduction du chœur. Cette œuvre est une consciencieuse étude, un industrieux exercice de composition; nulle part peut-être l'auteur ne s'est montré plus habile écrivain. Cependant *La fiancée de Messine* est une œuvre froide et inanimée : Schiller, qui est avant tout un poète subjectif et personnel, a mis dans cette tragédie tout son talent; il n'y avait pas mis son cœur.

Il en est tout autrement de *Guillaume Tell* (1803). C'est un hymne de liberté politique, un retour passionné aux inspirations de jeunesse. Mais quelle différence entre les emphatiques déclamations des *Brigands* et cette œuvre nouvelle si pure, si saine, si vraie!....

Ici nous sommes au cœur de la Suisse, au moment où elle va conquérir son indépendance. Dès le début de la tragédie, nous apercevons ses montagnes, ses lacs, ses torrents; nous entendons ses pâtres chanter le *Ranz des vaches :* ses bateliers, ses chasseurs nous en renvoient l'écho; nous respirons l'air de ses glaciers et l'honnête simplicité de ses mœurs. C'est homérique de naturel et de grandeur naïve, c'est d'une admirable et touchante vérité. On croirait lire l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe, ennobli par la magnificence du lieu de la scène et par l'importance de l'action qui va s'y accomplir.

Où donc Schiller avait-il rencontré cette splendide nature alpestre? Où avait-il admiré ces mœurs patriarcales? — Jamais il n'avait vu la Suisse; mais son ami Gœthe l'avait vue pour lui : il la lui racontait auprès de son poêle de Weimar. Et telle était l'éloquence du narrateur, telle l'ardente et créatrice imagination de l'auditeur, que le récit devenait une vision.

La liberté qui triomphe à Kussnacht par la flèche de Guillaume Tell n'est pas l'abstraction philosophique de Rousseau et de Mably, encore moins le rêve hideux qui venait d'ensanglanter la France; c'est le droit naturel et historique à la fois des trois cantons, de Schwitz, d'Uri et d'Unterwald : ici l'insurrection est juste, modérée, religieuse.

Ce sol est à nous depuis mille ans; et le valet d'un maître étranger viendrait nous forger des chaînes et répandre la honte sur notre propre pays! N'est-il aucun remède contre une telle oppression? La puissance de la tyrannie a des limites. Quand l'opprimé ne trouve plus de justice nulle part, quand son fardeau devient insupportable, il demande au ciel courage et consolation; il fait descendre l'éternelle justice, qui réside là-haut, immuable et inébranlable comme les astres mêmes. Alors recommence l'ancien état de nature, où l'homme luttait contre l'homme, et pour dernière ressource quand il n'en reste plus aucune autre, on saisit l'épée. Nous devons défendre contre la force notre bien le plus précieux. Nous combattons pour notre pays, pour nos femmes, pour nos enfants. (Acte II, scène II.)

Tell ne conspire pas; il se défend. Il n'assiste pas même avec ses amis à l'assemblée du Ruthli. Il n'est un héros que par son bras et son cœur. La nécessité le conduit, le pousse; c'est une nouvelle espèce de fatalité, l'instinct de l'honnêteté et du devoir. Ce qu'il y a de merveilleux dans cette tragédie, c'est qu'à proprement parler, elle n'a point de personnage proéminent. Un acteur invisible et toujours présent domine la scène; c'est l'esprit de la liberté. Si l'on y cherche un héros, on trouve tout un peuple.

« A quelque point de vue que je me place pour appré-

cier ce drame, écrit A. Regnier, c'est à mes yeux le chef-d'œuvre du théâtre de notre auteur. » A. G. Schlegel lui-même, qui a, pour découvrir les défauts de Schiller, la sagacité de la haine, ne peut s'empêcher de reconnaître que *Guillaume Tell* est « l'ouvrage le plus parfait de ce poète. »

Schiller eut le rare bonheur de terminer sa carrière par son chef-d'œuvre. Le 9 mai 1805, dans la force de l'âge et du génie, il fut enlevé à l'Allemagne. La mort interrompt toujours quelque chose; Schiller, au milieu des souffrances de sa dernière maladie, composait encore une nouvelle tragédie : *Démétrius* resta inachevé.

On voit, par les pages qui précèdent, combien était fausse l'opinion de nos écrivains français de la Restauration qui invoquaient Gœthe et Schiller comme les chefs de leur insurrection romantique. Les grandes œuvres de ces deux poètes appartiennent au contraire à l'école classique la plus pure. C'est Homère, c'est Eschyle, Sophocle, Euripide qu'ils étudient et qu'ils admirent. C'est le génie antique qu'ils s'efforcent de greffer sur des sujets modernes. Ils finissent même par rendre justice à nos classiques français, qu'ils ont attaqués d'abord. Gœthe traduit et fait jouer sur son théâtre le *Mahomet* et le *Tancrède* de Voltaire; Schiller, la *Phèdre* de Racine, pour laquelle il interrompt la composition de sa *Marie Stuart*. Ils font l'un et l'autre pour l'Allemagne du dix-huitième siècle ce que Corneille et Racine avaient fait pour la France du dix-septième.

CHAPITRE IX

LA PHILOLOGIE, L'HISTOIRE

Heyne, Wolf. — Schlözer, Jean Müller, Spittler.

Pour comprendre, pour justifier cette adoration vouée au génie antique par le génie de la poésie moderne, il faut jeter un regard sur ce qui se passait alors en Allemagne dans d'autres régions de la pensée. L'érudition ressuscitait l'antiquité, et en faisait une chose jeune et vivante. Le sens historique découvrait dans les hommes d'autrefois des hommes semblables à nous, des idées, des passions qui nous agitent encore : il traitait les anciens, selon l'excellente expression de Niebuhr, « comme des contemporains vivant dans un pays éloigné. » Ce n'étaient pas Gœthe et Schiller seulement qui redevenaient classiques sous un point de vue nouveau ; c'était l'Allemagne tout entière.

Deux hommes contribuèrent principalement à fonder la science renaissante de l'antiquité grecque, Heyne et Wolf.

Christian Gottlob Heyne (1729-1812), élève d'Ernesti à Leipzig, fut le successeur de Gesner à Göttingue, où il déploya pendant un demi-siècle son inépuisable et féconde activité. Quelques reproches qu'on puisse adresser soit à son caractère personnel, soit à la sûreté de ses connaissances grammaticales et philologiques, il lui reste la gloire incontestable d'avoir franchi les bornes où les grammairiens et les antiquaires de profession s'étaient emprisonnés jusqu'alors. Entraîné par l'impulsion puissante de Lessing, de Winckelmann, de Herder, Heyne

chercha dans l'esthétique le germe d'une étude scientifique des œuvres grecques et latines ; il éveilla le sentiment du public à la véritable supériorité des poètes anciens, et fut infatigable dans les travaux qui étendirent cette espèce de critique dans toutes les directions. Ses éditions de Tibulle, de Virgile, de Pindare, font époque dans leur genre : ses leçons souvent répétées sur Homère et sur les tragiques grecs apprirent à ses auditeurs à s'élever au-dessus de la lettre morte jusqu'à l'esprit de chaque auteur, et à contempler la poésie avec des yeux de poète. A côté des œuvres de la poésie, Heyne plaça celles des arts plastiques : grâce à lui la science que Winckelmann venait de créer sous le nom d'archéologie de l'art devint une branche de l'enseignement public. Il fut aussi le premier à voir dans la mythologie, non plus, comme on avait fait jusqu'alors, un ensemble de fables inventées arbitrairement par les poètes, mais le produit naturel et le langage nécessaire de l'imagination populaire.

Heyne ne fut pas moins novateur dans ses recherches historiques. Il s'efforça de découvrir, dans l'étude des auteurs, les constitutions politiques, la législation, la vie, les usages et les mœurs de l'antiquité. C'est à Heyne que se rattache Heeren (1760-1842), son gendre, son disciple, dont les *Idées sur la politique et le commerce de l'antiquité* conservent toujours leur valeur. Friedrich Jacobs avec ses excellents travaux est en quelque sorte la fleur et l'épanouissement complet de l'école de Heyne.

Auguste Wolf (1759-1824) alla plus loin que Heyne. Élevé à Göttingue, professeur à Halle et ensuite à Berlin, sa plus brillante période s'étend de 1783 à 1806[1] Il ne se

1. De 1783 à 1823, il ne répéta pas moins de dix-huit fois les leçons qu'il avait composées sur l'*Encyclopédie* et la *Méthodologie*, selon la commode et excellente coutume des universités étrangères (Angleterre et Allemagne), et même de nos grandes et sérieuses écoles de France (Droit, Médecine, etc.).

borna pas, comme l'avaient fait Ernesti et les plus grands philologues hollandais, à prendre pour but de ses efforts cette précieuse culture de l'esprit que procure l'étude des langues les plus logiques et les plus parfaites; ni même, comme Heyne, à comprendre et sentir le génie de ces œuvres antiques, qui par leur immortelle et vivifiante jeunesse, par leur manière à la fois noble et simple d'exprimer le vrai et le beau, seront à jamais les leçons et les modèles des générations futures; ce qu'il étudie dans l'antiquité, c'est l'humanité elle-même, c'est l'homme antique, le type et l'idéal de l'homme: c'est dans la Grèce antique et là seulement qu'il trouve « des peuples et des États qui possèdent dans leur nature les principales conditions propres à former et à développer le vrai caractère de l'espèce humaine... »

S'il ne parvint pas à former un tout, un ensemble régulier de ses aperçus divers, s'il n'a légué à la science que des traités épars et non un système, il n'en est pas moins un des plus actifs promoteurs de la philologie nouvelle. Wolf, selon l'expression de Gœthe a laissé ses précieuses paroles s'éteindre sans écho entre les murs d'une salle de cours; il a relativement peu écrit; mais n'eussions-nous de lui que ses *Prolégomènes à Homère* (1795), nous devrions encore, quelques doutes que provoquent plusieurs des opinions qu'il expose, le considérer comme l'initiateur le plus puissant non seulement dans l'histoire de l'antiquité classique, mais encore dans celle du développement général de la pensée. Wolf est le point de départ de cette grande école de philologie qui, pour ne citer que des noms célèbres et déjà anciens, a produit Gottfried Hermann, Niebuhr, Bœckh, Welcker, Otfried Müller.

Elle ne devait pas se borner à l'antiquité classique: En 1791, Georges Forster, le grand voyageur et naturaliste, l'ami d'Alexandre de Humboldt, traduisit en allemand, d'après la traduction anglaise de Jones, le drame

indien de *Sacontala.* Dix ans plus tard Friedrich Schlegel fondait en Allemagne la philologie de l'Inde ; et peu de mois après la publication de Forster, dans la ville même où avait été imprimée cette traduction, à Mayence, naquit (14 septembre 1791) le créateur de la linguistique comparée, Franz Bopp (1791-1867).

L'histoire, moins favorisée par les circonstances politiques, commençait à se développer, mais avec plus de lenteur : Schiller restait isolé avec ses chefs-d'œuvre. Louis de Schlözer (1737-1809) fut le précurseur de la nouvelle école historique en Allemagne. Jusqu'à lui l'histoire n'avait été, comme il le déclare lui-même, qu'un amas de faits et de dates, destiné à aider le théologien dans ses études bibliques, et le philologue dans l'interprétation des auteurs grecs et romains : avec Schlözer elle commença en Allemagne une science spéciale, destinée à éclairer, par l'expérience des siècles passés, la marche et les progrès de l'humanité. Quelles que soient dans Schlözer les erreurs de système et l'insuffisance du talent d'exposition, on ne peut nier que son *Histoire universelle* (1772-1773) n'inaugurât une heureuse révolution dans la manière dont on avait jusqu'alors envisagé cette science.

Le Suisse Jean Müller (1752-1809), disciple de Schlözer, jouit d'une réputation plus étendue que son maître. Son principal titre est son *Histoire de la Suisse* (1780 et 1786), qui s'étend depuis les origines jusqu'à l'époque de la Réformation. Les contemporains eurent pour cet ouvrage une admiration sans mélange. Le sujet s'assortissait à merveille avec le rêve de vie patriarcale que Rousseau avait mis à la mode, avec le ton d'éloquence républicaine qui avait fait la popularité du *Götz* de Gœthe, et des *Brigands* de Schiller. Le moyen âge allemand, si longtemps méconnu, se développait ici dans toute la plénitude de sa

vie. C'était la première fois que l'histoire en Allemagne prenait les formes et les séductions de l'art.

Aujourd'hui la gloire si éclatante de Jean Müller s'est obscurcie. Nous savons que, malgré ses prétentions à la connaissance des sources, ses études sur ce point étaient fort insuffisantes ; et quant à la critique que l'historien doit nécessairement appliquer aux documents originaux eux-mêmes, Müller n'en a pas même la pensée. Le style de cet ouvrage, quelque brillant qu'il soit, n'est pas à l'abri de tout reproche : l'imitation évidente de Tacite y introduit quelquefois une espèce d'enflure et d'affectation.

Un historien moins renommé, mais d'un mérite plus solide est Louis Timothée Spittler (1752-1810). D'abord professeur d'histoire ecclésiastique à Göttingue, il publia en 1782 son « Abrégé de l'histoire de l'Église chrétienne ». Cet ouvrage fait époque : fondé sur une profonde connaissance des faits, sur une étude irréprochable des sources, il offre par sa brièveté, par sa peinture saisissante des hommes et des événements, une lecture facile et attrayante. Exempt de toute polémique haineuse, il se distingue par là des histoires ecclésiastiques qui l'avaient précédé. Spittler, comme le dit très bien Heeren, fut le premier qui écrivit l'histoire de l'Église non en théologien, mais en historien. A partir de 1782, il se consacra exclusivement à l'histoire politique, publia coup sur coup l'*Histoire du Wurtenberg*, celle de *la Principauté de Hanovre* et son *Abrégé de l'histoire des États de l'Europe*. Ces ouvrages occupent un rang aussi élevé parmi ceux du même genre que l'histoire ecclésiastique du même auteur. Jusqu'alors l'histoire politique ne s'était guère occupée que des guerres et de la vie des princes ; Spittler en fit une étude des hommes, des mœurs et des institutions. Il se montra digne d'avoir pour disciples des écrivains tels que Hugo, Heeren, Savigny, Schlosser.

CHAPITRE X[1]

LES ÉPIGONES

Naissance de l'École romantique. — L'École souabe. — Les Patriotes.

Il était plus facile de suivre Gœthe et Schiller dans leur premier faire que dans le second, dans l'élan déréglé de leurs œuvres de jeunesse que dans la sérénité de leur génie. Pendant et après eux continua de se développer l'école *d'assaut et d'irruption*, dont eux-mêmes avaient fait partie à leurs débuts.

Maximilien Klinger (1753-1831), poète tragique et romancier, fut et resta l'admirateur et le disciple de Rousseau, l'accusateur amer de toutes les injustices sociales. Homme énergique, homme de bien surtout, il mérita cette glorieuse épitaphe gravée sur sa tombe : « *Ingenio magnus, pietate major, vir priscus.* »

Plus puissant, plus original dans ses audaces et ses bizarreries est le romancier-poète Jean-Paul-Friedrich Richter, que les allemands appellent d'ordinaire Jean-Paul[2]. Lui aussi est un soldat *ae l'assaut et de l'irruption.* Pauvre et souffrant dans son enfance et sa jeunesse, il chercha dans les rêves de l'imagination un asile contre les sévérités de la vie, et fit de ce contraste

1. Dans ce chapitre, plus encore que dans les précédents, j'ai fait de nombreux emprunts à l'excellent livre de M. Hettner déjà cité. N'osant, pour une époque si rapprochée de la nôtre, m'en tenir à mon appréciation personnelle, j'ai cru prudent de recourir à un guide, et je n'en pouvais, ce semble, rencontrer un meilleur. Je me suis donc souvent borné à l'abréger et à le traduire.

2. Né en 1763 à Wunsiedel en Franconie, mort à Bayreuth en 1825.

douloureusement senti entre l'idéal et la réalité l'inspiration dominante de ses œuvres. Plein d'ardeur, d'esprit, d'originalité, tourmenté du besoin d'écrire et écrivant sans cesse, Jean-Paul manque de la faculté directrice qui chez les grands hommes domine et gouverne toutes les autres, la raison. Lui-même se compare à un navire bien pourvu de voiles, mais sans gouvernail. Au lieu d'un écrivain de premier ordre, il n'est qu'un grand *humoriste*.

Dans toutes ses œuvres, et elles sont nombreuses, Jean-Paul poursuit l'expression du contraste qui l'a frappé dès son enfance : c'est toujours l'inqualifiable souffrance d'une âme poétique mise en contact avec les nécessités et les rudesses du monde réel. Telle est l'idée génératrice de *La loge invisible* (1793), de *Hesperus* (1795), de *Titan* (1802), que l'auteur considère comme son chef-d'œuvre, des *Années d'école buissonnière* (*Flegeljahre*, 1804), etc. Par cette inspiration irritée, par ce sentiment douloureux des injustices du sort et de la société, par cette lutte contre l'esprit *bourgeois*, *philistin*, Jean-Paul se rattache à l'école des poètes de l'insurrection, à la race des Werthers, des Moors, des Renés. Mais il s'en distingue par un trait charmant : sans se réconcilier avec le monde réel, il ne laisse pas de l'aimer; il descend volontiers du rêve de l'idéal au sentiment et à la peinture des grands ou petits bonheurs de cette vie, il excelle même dans l'analyse poétique des existences vulgaires; et c'est là le salut de sa gloire. Pareil en cela à George Sand, ses ouvrages les plus exquis sont ses idylles de la vie populaire, la biographie d'un pauvre maître d'école (*Maria Wuz*), les tribulations domestiques d'un Avocat des Pauvres (*Siebenkaes*), la cinquantaine d'un vieux curé (*der Jubelsenior*), et au premier rang les aventures d'un brave régent de collège, tout heureux de devenir sous-principal (*Quintus Fixlein*). Les joies de sa promotion, ses fiançailles, son mariage, l'attente de son premier enfant, le baptême, sont

de ravissantes peintures. Tout cela est plein de vie, de chaleur, de lumière.

Jean-Paul n'est nullement un écrivain classique. Au collège même il n'étudia qu'à sa guise, en tirailleur. Il se moquait de la passion de Gœthe et de Schiller pour l'art des Grecs. Par la forme, par la libre allure, Richter est déjà un vrai romantique. Quand il compose, il n'écoute que son caprice. Comme notre Montaigne, il n'a point d'autre sergent de bande à arranger ses pièces que la fortune. A mesure que ses rêveries se présentent, il les entasse. « Vous le voyez commencer un livre, un chapitre, un paragraphe avec la ferme volonté d'aller droit son chemin ; puis, au premier sentier, l'humour le gagne : adieu les caractères, le bon sens, la logique ; les idées se croisent, s'entortillent en toutes sortes de combinaisons bizarres, mais prodigieuses, que lui seul sait trouver... Pas une histoire qui ne procède par digression, pas un chapitre qui ne traîne avec lui des chiffons lumineux... Que dire ensuite de ces éternelles métaphores, de ces allusions sans cesse renaissantes, de ces interjections prodigieuses, de ces calembours ?.. Que dire de cette école buissonnière à travers les ronces et les fleurs du style et de la poésie ? C'est un imbroglio dont rien n'approche[1]. »

Ajoutez à ces bizarreries d'allures des défauts d'art plus graves encore. Jean-Paul, écrivain si fécond, est pauvre dans la création de ses caractères. Comme lord Byron, il n'en a bien conçu et bien exprimé qu'un seul, le même dans tous ses romans, le sien. Son héros est toujours le jeune Allemand plein d'une ardeur passionnée et rêveuse pour l'idéal le plus élevé de l'homme, en proie aux émotions doucement cruelles d'un premier amour, et doué pour toutes les affaires extérieures du monde d'une ineffable maladresse. En dehors de ce type, tout le reste est

1. Henri Blaze, *Écrivains et poètes de l'Allemagne ; J. P. Richter.*

médiocre ou superficiel. A cette pénurie des personnages répond la faiblesse des intrigues. Jamais Jean-Paul n'a su trouver et développer une action dramatique et saisissante. Ses romans ne sont qu'une série assez lâche d'événements plus ou moins vraisemblabies, sans motifs puissants, sans enchaînement solide, où domine d'une manière importune ce qui devait entièrement disparaître, la personnalité de l'auteur. Aussi ne faut-il pas s'étonner que ses ouvrages principaux soient singulièrement vieillis et démodés. L'*humour* passe comme un caprice, comme un sourire : il n'y a d'œuvres impérissables que celles qui sont fondées sur la nature et sur la raison.

C'est à ce dernier titre que vivront les petits récits populaires de Jean-Paul. « Une idylle comme *Quintus Fixlein*, dit M. Hettner, est une perle qui gardera sa place non seulement dans la littérature allemande, mais dans l'ensemble des littératures ».

Avec Jean-Paul Richter, peut-être même avant lui, le romantisme existait dans la littérature allemande; il ne restait plus qu'à le constituer systématiquement en école et à lui donner son nom. C'est ce que fit l'association de trois écrivains distingués, les deux frères Schlegel et Louis Tieck. Les deux premiers se firent les théoriciens du groupe; l'autre en fut le poète et le romancier.

Auguste-Guillaume Schlegel (1767-1845), élève de Heyne à Göttingue, s'était livré de bonne heure aux études esthétiques, et à celles des langues et des littératures modernes. L'un des premiers, il avait, par une intelligente critique, contribué à la popularité de Gœthe et de Schiller : il s'était fait l'admirateur passionné de Shakspeare, et en avait commencé la traduction complète. Dès sa première jeunesse, il avait étudié les littératures méridionales, traduit des fragments de Dante et de Pétrarque, et donné des imitations des romances espagnoles. Plus tard

son ardeur studieuse s'étendit jusqu'aux langues et aux œuvres de l'Inde. A. G. Schlegel était l'héritier et le représentant des grandes vues de Herder sur une littérature universelle.

Son jeune frère Frédéric Schlegel (1772-1829), qui devint l'organisateur et le doctrinaire de l'école, était moins marquant au début. Ses travaux, ses opinions paraissaient exclusivement classiques. A Göttingue, à Leipzig, il semblait s'engager sur les traces de Winckelmann et de Wolf. Son premier article dans la Revue mensuelle de Berlin, avait eu pour sujet *Les écoles de la poésie grecque*. Mais bientôt il passa, lui aussi, aux littératures plus récentes; il compara, dans son essai sur l'*Étude de la poésie grecque*, l'art des anciens avec celui des modernes, et, devançant l'auteur de Cromwell, assigna comme lui pour but au poète des temps nouveaux non pas le beau, mais le caractéristique « *das Charakteristische* ». Les maîtres de cet art du caractéristique étaient pour lui Dante et surtout Shakspeare.

Louis Tieck (1773-1853) nourri dès son enfance des premières œuvres de Goethe et de Schiller, s'éprit de bonne heure de Shakspeare et de Cervantes. Encore élève à l'Université de Göttingue, il avait traduit librement le *Volpone* de Ben Jonson, la *Tempête* de Shakspeare, et composé sur l'*Emploi du merveilleux dans Shakspeare* un essai qui a encore aujourd hui sa valeur. Bientôt il s'occupa aussi de la littérature italienne. Puis, à la suite de Gœthe et de Herder, il s'éprit de ce qu'il y a de naïvement sublime dans le moyen âge germanique. Doué d'un vif sentiment de l'art dramatique, il était pour le théâtre de Berlin un critique écouté et puissant. Mais l'éclat de cette universalité de savoir s'éclipsait en quelque sorte dans le jeune écrivain devant son talent poétique: Tieck était, lui aussi, un des *épigones* les plus brillants de la période *d'assaut et d'irruption*.

Ses premières œuvres, *Almansur* (1790), *Abdallah* (1792), et surtout *William Lovell* (1796), exprimaient cette vague douleur, cette sombre mélancolie qui ne voit dans le monde que souffrance et désespoir. Son ami Wackenröder lui reprochait de se considérer déjà comme un homme mort au monde, et de ne regarder l'univers qu'à travers le soupirail grillé de son tombeau.

Bientôt une tendance plus saine et plus virile se manifesta dans ses compositions. Il avait, comme il le dit lui-même, appris à lire dans le *Götz de Berlichingen*, il se passionna pour les contes et les aventures des vieux livres populaires à demi oubliés, écrivit dans leur esprit et à leur imitation *Mélusine*, l'*Histoire des quatre fils Aymon*, les *Amours de Magelone et du comte Pierre de Provence* (1796). Imités ou originaux, ces récits étaient animés du souffle vivant de l'imagination populaire; et ce n'est pas pour l'auteur une médiocre gloire d'avoir fait longtemps chercher par les critiques du temps les sources d'un de ses poèmes de pure invention, le *Blond Ekbert*.

De ces récits populaires Tieck passa, par une piquante ransition, à la satire littéraire présentée sous une forme de comédie fantastique. Les ridicules du temps, les sottises, les platitudes des écrivains devinrent l'inépuisable matière de sa spirituelle moquerie.. *La Barbe-bleue* est une parodie de l'enflure romanesque des copistes de Götz et de Moor; *Le chat botté* frappe sur la platitude des pièces sentimentales d'Iffland; *Le monde renversé*, et *Le prince Zerbino* tournent en ridicule la prétendue moralité et la sagesse bourgeoise de l'école philosophique; tout cela sous une forme enjouée, bizarre, humoristique, étincelante, d'une poétique folie, qui rappelle à la fois la gaieté mordante d'Aristophane et les féeries vénitiennes de Charles Gozzi.

Ce fut pendant l'été de 1796 que Tieck et Frédéric Schle-

gel se rencontrèrent à Berlin. Deux ans plus tard Tieck fit personnellement connaissance avec Auguste-Guillaume Schlegel, qui avait déjà parlé de lui de la manière la plus flatteuse dans la gazette littéraire d'Iéna, et l'avait signalé au public comme « un vrai poète, un poète créateur ». Les trois écrivains résolurent d'unir leurs efforts. Tieck vint même en 1799 fixer son séjour auprès de ses nouveaux amis à Iéna.

Bientôt de nouvelles recrues augmentèrent le groupe ; avant tous le poète Frédéric de Hardenberg, qui signait ses ouvrages du nom significatif de Novalis (1772-1801) ; puis Schelling, Steffens, Clément Brentano, qui n'était encore qu'un étudiant. Une vive ardeur, une passion mystique pour la poésie animait les jeunes associés. Un journal littéraire, l'*Athénée* (1798-1800), fut le porte-voix de la nouvelle école.

Le principe de ses doctrines était audacieux et bizarre : ce n'était rien moins que la souveraineté complète, absolue, illimitée de la *fantaisie* dans les œuvres comme dans la vie du poète. Quelques années auparavant (1794), le philosophe Fichte avait, dans sa *Doctrine de la science*, posé le *Moi*, le principe pensant de chaque individu, comme origine et fin de toute réalité. Le *moi* était créateur : non seulement il concevait les choses, mais il les faisait en les concevant. C'était la doctrine de Platon transportée de Dieu à l'homme. Cette philosophie étrange s'appelait l'*idéalisme transcendantal*. Les fondateurs de la jeune école littéraire, entre autres Frédéric Schlegel et Novalis, avaient étudié à fond la théorie de Fichte et ils se piquèrent d'aller encore plus loin[1]. A la place du *moi* créateur, ils placèrent la fantaisie créatrice. C'est elle qui est le prin-

1. Fichte, dit Frédéric Schlegel, n'est pas assez absolument idéaliste, parce qu'il n'est pas assez critique, assez universaliste ; Hardenberg et moi le sommes encore davantage.

cipe et le but de la nature. « La nature n'est que la fantaisie devenue perceptible aux sens. » Toute limite imposée aux libres élans de la fantaisie est une mutilation, une dégradation de ce qu'il y a en nous de vraiment humain, une chute du sein de notre infini natif.

Si la fantaisie est la souveraine, la créatrice du monde, rien de plus saint et de plus auguste que l'art et la poésie, qui en sont les organes. De là une vénération profonde de la jeune école pour les vrais artistes et par conséquent pour elle même. De là ce ton d'hiérophante avec lequel ces jeunes gens parlent du *sacerdoce* de leur mission. Nos préfaces de 1828 furent l'écho de ces hymnes d'adoration réflexe.

Si la fantaisie est souveraine, pourquoi les règles, pourquoi le bon sens, pourquoi l'étude de la nature? Quand la fantaisie s'écarte de la nature, c'est la nature qui a tort: car la fantaisie est l'idéal; la nature n'est qu'une imparfaite copie.

Le groupe qui se rattachait à ces doctrines prit le nom de *romantique*, parce que dans cette dénomination, qui rappelait le moyen âge, ses vagues aspirations, ses doctrines et ses institutions confuses, il croyait trouver une répudiation solennelle de la forme régulière et de la pureté plastique de l'art des Grecs.

Frédéric Schlegel, toujours prêt à formuler en système ce que ses jeunes amis sentaient d'une manière vague et presque inconsciente, publia dans l'Athénée, en 1800, le manifeste de l'École romantique sous le titre d'*Entretien sur la poésie*. Il n'hésite point à y déclarer que « le premier caractère de toute poésie est de supprimer la marche et les lois de la *raison raisonnante*, et de nous replacer dans la magnifique confusion de la fantaisie ». — « Un ouvrage est romantique, quand il nous présente un sujet sentimental dans une forme déterminée uniquement par la fantaisie. »

La réalité n'est plus la matière sur laquelle travaille le poète; le sens commun n'est plus son guide: la sensation, l'impression vague, le caprice personnel, voilà désormais la substance de la poésie L'univers n'est plus un organisme régulier, objectif, dont l'artiste, comme le savant, doit étudier les lois; c'est une âme mystérieuse, fille et créature de notre âme, une vie secrète et incompréhensible à laquelle nous unit la sympathie ou l'effroi. Les intimes émotions qu'excite le spectacle de la nature, le calme solennel, le murmure enchanteur de la forêt solitaire, les mille couleurs et reflets qui jaillissent sous un rayon de soleil d'une herbe ou d'une fleur ivre de rosée; la splendeur merveilleuse des nuits, la lueur de ces mondes innombrables qui constellent les cieux, ou de cette lune pensive, qui semble nous verser d'en haut de douces et pures méditations, le son de la cloche du soir qui se répand sur la vallée comme une invitation à l'extase, tout attendrit, alanguit l'âme du poète, l'arrache à sa personnalité, et la verse enivrée et délirante au sein de cette universalité de vie où elle se confond et se perd[1].

Tel est l'esprit qui anime plusieurs des contes de Tieck, *Le fidèle Eckart*, *Les Tannhäuser*, *Le Runenberg*, auxquels vinrent se joindre plus tard *Le philtre d'amour*, *Les fées*, *Le bocal*. Les romantiques ont une prédilection pour les contes, parce que le conte est le domaine illimité de la fantaisie. C'est par excellence la poésie du merveilleux, où la raison, la réalité n'ont rien à voir[2].

Telle est aussi l'inspiration des plus belles poésies de Novalis, les *Hymnes à la nuit*, de son fragment intitulé *Les disciples de Sais*, et surtout de son roman *Henri d'Ofterdingen*, copie et réfutation du *Wilhem Meister* de Gœthe.

1. On retrouve tout cela en France, par exemple dans les *Premières Méditations* de Lamartine.

2. On se rappelle ici les *Contes* de Charles Nodier.

La *raison raisonnante* est donc nettement exclue des œuvres romantiques. Novalis va jusqu'à dire que la vraie poésie ne doit produire en nous qu'un effet musical, une impression vague, indéfinie; il voudrait même, si c'était possible, qu'elle n'eût point de sujet du tout. « Pourquoi faut-il un sujet dans un poème? » demande Ludovico à son ami Florestan dans les *Voyages de Sternbald*. De là vient la prédilection des romantiques pour la musique de la langue, pour les formes de la versification méridionale, les assonances, les allitérations; de là leur éloignement pour tout ce qui est composition précise et ferme dessin de caractères; une pensée nuageuse, flottante, qui s'exhale spontanément comme un souffle, peut seule exprimer le pressentiment, le mystère, le surhumain[1].

Cette ivresse de la fantaisie ne pouvait durer longtemps. Il n'est pas possible à la pensée de l'homme de vivre exclusivement de ses rêves. Vers l'année 1799 un changement remarquable s'accomplit au sein de l'école romantique. Elle sentit le besoin de sortir du monde de la sensation personnelle et de trouver pour la poésie un terrain plus solide. Ce terrain ne fut pourtant ni la réalité présente, ni l'histoire, qui semblaient vulgaires et prosaïques. On s'imagina que ce qui manquait surtout à la poésie moderne c'était une mythologie. Frédéric Schlegel affirmait dans son manifeste que « ce qui fit la grandeur de la poésie grecque, c'est qu'elle s'appuya sur la mythologie ». On en était encore, malgré les travaux de Herder et de Heyne, à considérer la mythologie comme l'invention arbitraire des poètes et des prêtres. Regrettant de n'avoir point de mythologie, on résolut d'un créer une. On songea d'abord à celle des Grecs, qu'on prétendait rajeunir par les idées de Spinoza et de Schelling; on pensa aussi aux dogmes reli-

1. On pense naturellement ici à un grand nombre de nos romantiques, aux *Orientales* de Victor Hugo, à Théophile Gautier, etc.

gieux des Hindous, où Schlegel trouvait le romantisme le plus élevé (*das höchste Romantische*). Après quelques essais dans cette direction, on crut s'apercevoir que le catholicisme du moyen âge répondait mieux encore aux caprices de la fantaisie. « L'homme religieux, écrivait Frédéric, dans son Athénée, est naturellement poète. » Les *Chants spirituels* de Novalis, les *Sonnets spirituels* d'Auguste-G. Schlegel, ses refontes d'anciennes légendes, plusieurs poèmes de Frédéric, *Geneviève et Octavien* de Tieck, sont d'éclatants témoignages de cette nouvelle passion pour le catholicisme du moyen âge.

Il faut bien remarquer que, dans sa première évolution, ce catholicisme rétrospectif n'avait rien de convaincu, rien de sérieusement religieux. C'était une belle forme d'art, un sol plus ferme, capable de soutenir les caprices de l'imagination. Auguste-Guillaume Schlegel dans sa vieillesse, écrivant à une dame française, lui dit positivement qu'il n'y avait là qu'une « pure prédilection d'artiste ». C'était ce que fut chez nous l'œuvre poétique de Chateaubriand et de son cortège. Cette fleur artificielle de poésie pouvait, dans sa fraîcheur, tromper les yeux par un certain éclat : elle était incapable de végéter et de vivre.

De cette passion factice pour le moyen âge sortirent pourtant des fruits précieux. La critique littéraire devint moins exclusive. Les idées semées par Herder atteignirent leur complet développement : partout et dans tous les genres on apprit à apprécier l'inspiration naïve, spontanée, populaire. Ici encore, les frères Schlegel brillent au premier rang. Auguste-Guillaume fit à Vienne, en 1808, son cours bien connu, même en France, *Sur l'art et la littérature dramatiques*. S'il fut injuste envers nous, il nous apprit à être justes envers les étrangers. Ses relations intimes avec un des plus beaux génies de la France, Mme de Staël, introduisirent ses idées, modifiées et corrigées, parmi les littérateurs français du dix-neuvième siècle.

La science du moyen âge dut au romantisme de remarquables progrès. Auguste-Guillaume Schlegel, refondit le *Tristan* de Gotfried de Strasbourg; il se proposait de donner un travail analogue sur les *Niebelungen*. Par ses conseils et son exemple, Tieck fut entraîné à de semblables publications : l'édition qu'il donna des *Minnelieder* (*Poèmes d'amour*), 1803, eut une importance considérable. Il fut le premier qui distingua et classa les différents cycles épiques, les *Niebelungen*, les légendes de la *Table-Ronde*, celles de *Charlemagne*.

L'état politique de l'Allemagne en face de Napoléon Ier, les douleurs de l'invasion et de la conquête, ne firent qu'accélérer ce mouvement des esprits. Les Allemands de 1806 firent comme les Français de 1816, ils cherchèrent avec amour dans un passé glorieux la consolation et l'oubli des malheurs présents. Von der Hagen publia avec une exactitude incomplète, mais suffisante pour les premiers besoins, l'épopée nationale des *Niebelungen* et d'autres poèmes allemands du moyen âge, et introduisit ces études dans l'éducation universitaire; Clément Brentano et Achim d'Arnim publièrent un recueil des meilleurs *lieder* populaires; Josef Görres édita les *Livres populaires de l'Allemagne;* dès l'année 1806 les frères Grimm avaient formé le plan de leur publication des *Contes de l'enfance et du foyer*. La philologie de la vieille Allemagne était créée.

A côté des antiquités germaniques, on cultiva les littératures romanes. Les productions les plus remarquables de l'Italie, de l'Espagne, du Portugal, les œuvres de Dante, de Calderon, celles de Cervantes, de Camoëns, jusqu'alors inconnu en Allemagne, Pétrarque, Boccace, Arioste, Le Tasse, les autres grands poètes italiens furent traduits ou analysés, et reçurent les justes hommages de la critique. Alors seulement l'histoire des littératures devint possible.

Avec elle naquit la science des mythes et légendes : la *Symbolique de Creuzer* est la fille légitime du romantisme.

Malgré l'éclat et les succès du romantique flamboyant, on sentait le besoin de revenir du passé au présent, de vivre chez soi et dans la réalité qui nous entoure, de trouver la poésie au coin du feu, au coin du champ voisin, au tournant du sentier Ce fut la tâche de l'école souabe, à la tête de laquelle est le poète Uhland (1787-1862), et dont les principaux noms sont Gustave Schwab (1792-1850), Justin Kerner (1786-1862), Emmanuel Fröhlich (1796), Gustave Pfizer (1807), Édouard Morike (1804).

L'un d'eux, le médecin-poète Justin Kerner, caractérise le but et les tendances générales de l'école dans des vers charmants, que nous allons essayer de traduire :

« Où dois-je porter mes pas. moi voyageur étranger, pour trouver, ô bons Souabes, votre école poétique?

— Étranger voyageur, je vais te le dire volontiers. Traverse ces prairies éclairées ; entre dans le bois sombre, où se dresse le sapin, le grand arbre qui un jour, mât robuste, voguera sur la mer ; où de branche en branche saute en chantant le joyeux essaim des oiseaux ; où le chevreuil avec ses yeux brillants regarde à travers le sombre hallier ; où le cerf élancé se pose sur le roc de granit. Sors ensuite de l'épaisseur du bois, dans les champs où, sous un rayon doré, des collines couvertes de pampre accueillent ton regard, dans la vallée du bleu Neckar ; où la moisson d'épis dorés flotte et ondoie comme une mer, tandis qu'en haut dans le ciel bleu l'alouette chante son hymne joyeux ; où le vendangeur, où le moissonneur, font retentir de leur refrain la montagne et la plaine. C'est-là qu'on trouve l'école des nobles Souabes, et leur maître s'appelle — la nature. »

L'école souabe c'est le romantisme sans système, la passion de la nature sans métaphysique, la vie commune avec sa simple et naïve poésie. On se croirait en Angleterre chez les lakists, avec Wordsworth et Coleridge.

L'inspiration patriotique vint aussi en 1813 arracher les poètes allemands aux rêves nébuleux du romantisme. Napoléon Ier penchait vers son déclin : l'Allemagne long-

temps servile se redressa contre le lion mourant. Des sociétés secrètes se formèrent; les étudiants quittèrent la plume pour le fusil; les poètes enivrèrent la foule de leurs chants de liberté. Alors naquirent les *Sonnets cuirassés* (*die geharnischten Sonette*) de Rückert, *La lyre et l'épée* de Théodore Kœrner, les hymnes pieux et enthousiastes de Schenckendorf, les *Chants de guerre* de Moritz Arndt. Toute une nation, confédérée par la haine, répéta ces chants précurseurs de l'unité germanique (*Wass ist des Deutschen Vaterland?*); jamais la poésie populaire n'avait jeté un pareil éclat.

Cette Marseillaise multiple fut le chant, non du cygne, mais de l'aigle noire aux deux serres rapaces. La grande époque littéraire était terminée; une nouvelle carrière allait s'ouvrir. La science positive et toutes ses applications, la métaphysique matérialiste et toutes ses impuissances[1], la politique égoïste et toutes ses convoitises remplacèrent les beaux rêves de l'idéal. L'Allemagne avait été pendant un demi-siècle le génie des arts, l'Hellade de l'Europe : elle voulut être une puissante nation; elle le devint. Paul-Louis Courier disait, à la naissance du premier empire français: « Être Bonaparte et se faire Sire, quelle déchéance! »

1. On nous pardonnera de ne point faire entrer dans notre revue purement littéraire l'exposition du grand mouvement philosophique de l'Allemagne. Les travaux de Kant, de Fichte, de Schelling, de Hegel, de Schopenhauer, de Hartman, n'appartiennent pas plus à l'histoire de la littérature que ceux de Liebig, de Bunsen, de Carus, de Virchow. Les lettres et les sciences se touchent et se pénètrent, mais ne se confondent pas.

FIN

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

T

U

V

W

X

Y

Z

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

INDEX DES NOMS CITÉS

FIN DE L'INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE GÉNÉRALE

L'ANGLETERRE

L'ALLEMAGNE

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE

25 024. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

HISTOIRE UNIVERSELLE

publiée par une société de professeurs et de savants

SOUS LA DIRECTION

DE M. V. DURUY

Format in-18 jésus

La demi-reliure en chagrin de chacun de ces volumes se paye en sus: tranches jaspées, 1 fr. 50 c.; tranches dorées, 2 fr.

La terre et l'homme, ou Aperçu historique de géologie, de géographie et d'ethnologie générales, pour servir d'introduction à l'*Histoire universelle*, par L. F. A. Maury, membre de l'Institut; 4e édition. 1 volume. 6 fr.

Chronologie universelle, par M. Dreyss, recteur de l'Académie de Grenoble; 4e édition, corrigée et continuée jusqu'en 1872. 2 volumes. 10 fr

Abrégé d'histoire universelle, comprenant la révision des grandes époques de l'histoire depuis les origines jusqu'à 1848, par M. Duruy; nouvelle édition. 1 vol. 4 fr.

Histoire sainte d'après la Bible, par M. Duruy; 8e édition. 1 volume. 3 fr.

Histoire ancienne des peuples de l'Orient, par M. Maspero, professeur au Collège de France. 1 volume avec quelques spécimens des écritures hiéroglyphiques et cunéiformes et des cartes géographiques; 3e édition. 1 vol. 5 fr.

Histoire grecque, par M. Duruy; 10e édition. 1 vol. 4 fr.

Histoire romaine, par M. Duruy; 14e édition. 1 vol. 4 fr.

Histoire du moyen âge, depuis la chute de l'empire d'Occident jusqu'au milieu du xve siècle, par M. Duruy; 9e édition. 1 volume. 4 fr.

Histoire des temps modernes, depuis 1453 jusqu'à 1789, par M. Duruy; 8e édition. 1 volume. 4 fr.

Histoire de France, par M. Duruy. Nouvelle édition illustrée de nombreuses gravures et de cartes. 2 volumes. 8 fr.

Histoire d'Angleterre comprenant celle de l'Écosse, de l'Irlande et des possessions anglaises, par M. Fleury, recteur honoraire d'Académie; 4e édition. 1 vol. 4 fr.

Histoire résumée d'Italie, par M. Zeller, membre de l'Institut; 3e édition. 1 vol. 5 fr.

Histoire de la Russie, par M. Rambaud, professeur à la Faculté de Nancy; 2e édit. 1 vol. 6 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

Histoire de l'Autriche-Hongrie, par M. Louis Leger. 1 vol. 5 fr.

Histoire de la littérature grecque, par M. Pierron; 8e édition. 1 vol. broché. 4 fr.

Histoire de la littérature romaine, par M. Pierron; 8e édition. 1 volume. 4 fr.

Histoire de la littérature française, par M. Demogeot, agrégé de la Faculté des lettres de Paris; 17e édition. 1 vol. 4 fr.

Histoire de la littérature italienne, par M. L. Étienne. 1 vol. 4 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France, par M. Chéruel; 4e édition. 2 vol. 12 fr.

Histoire de la physique et de la chimie, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par M. Hoefer. 1 vol. 4 fr.

Histoire de la botanique, de la minéralogie et de la géologie, par M. Hoefer. 1 vol. 4 fr.

Histoire de la zoologie, par M. Hoefer. 1 vol. 4 fr.

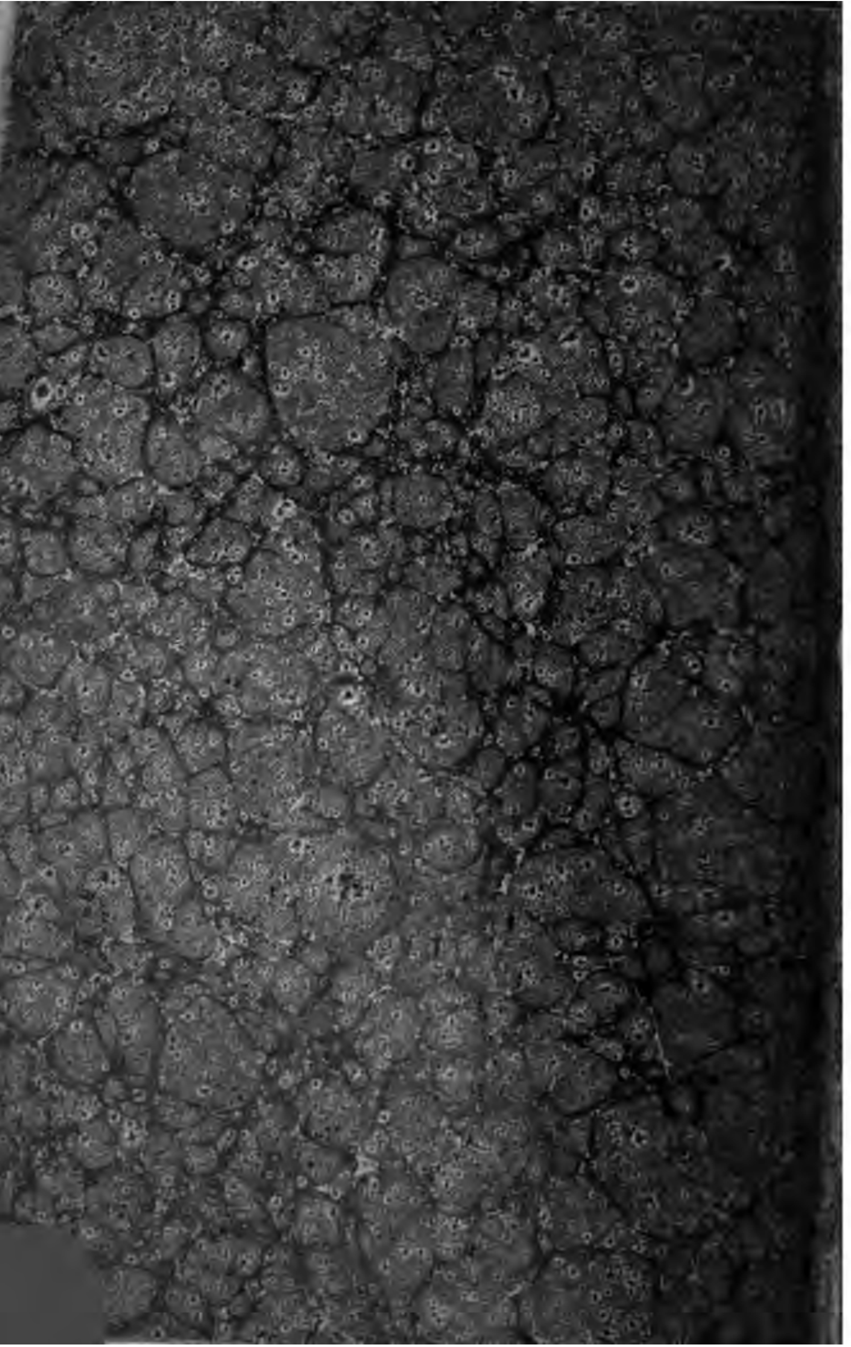
Histoire de l'astronomie, par M. Hoefer. 1 vol. 4 fr.

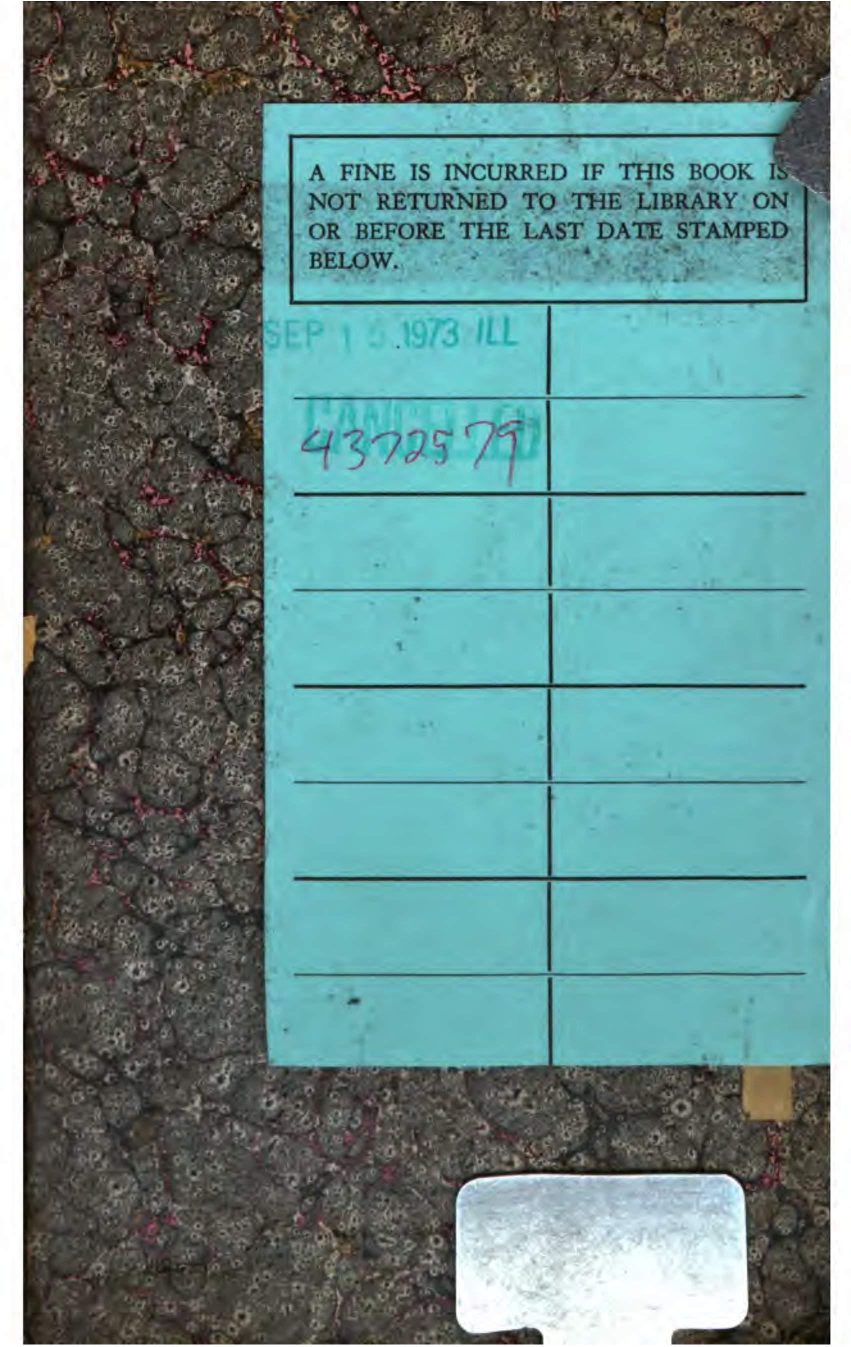
Histoire des mathématiques, par M. Hoefer; 2e édit. 1 vol. 4 fr.

GÉOGRAPHIE

La Terre à vol d'oiseau, par M. Onésime Reclus. 2 vol., avec 370 grav., 10 fr.

25 024. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris





A FINE IS INCURRED IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.
SEP 1 5 1973 ILL
4372579

